EMILE BAYARD
[illegible]
[illegible]

LES ARTS
et leur Technique

Comment on fait un Tableau,
une Statue,
une Maison,
une Composition musicale,
un Livre,
etc.



PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE
[illegible] Rue Soufflot, [illegible]

DU MÊME AUTEUR

La Caricature et les Caricaturistes. — *Préface de Léandre.*

L'Illustration et les Illustrateurs. — *Préface de H. Havard, Inspecteur général des Beaux-Arts.*

Le Style Empire.

Les Arts de la Femme.

L'Art de la gravure simplifiée. *(Médaille de la Société d'Encouragement).*

L'Art du bois sculpté. — *Préface de E. Peynot.*

L'Art du métal. — *Préface de J. Baffier.*

Les Animaux d'après nature. — *Préface de E. Gardet.*

Fleurs et Plantes. — *Préface de Mme Madeleine Lemaire.*

ÉMILE-BAYARD
Inspecteur auxil[re] de l'Enseignement du Dessin
et des Musées



LES ARTS
et leur Technique

Comment on fait : un Tableau,
une Statue,
une Maison,
une Composition musicale,
un Livre,
etc.





PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE
15, Rue Soufflot, 15



PUBLISHED : MARCH 1 1906

1905

AVANT-PROPOS

En dehors de la Pensée qui domine l'Art, le moyen d'expression de cet art : le métier, nous apparaît d'égal intérêt. — Il est le but de notre présent travail.

Et c'est parce que nous avons remarqué que le public, en général, se plaisait à discuter d'un parfum, sans connaître exactement de quelle fleur il embaumait, que nous nous efforçâmes de le conduire aux sources de la Beauté, à travers le chemin tortueux, aride, parfois même dépoétisant, d'où elles jaillissent.

Pour le plus vif attrait de notre documentation, des maîtres de chaque art voulurent bien interrompre leur vol, et, tels des papillons condescendants, ils nous abandonnèrent cette chrysalide que nous offrons à la méditation du lecteur.

EMILE-BAYARD.

LES ARTS
ET LEUR TECHNIQUE

I

L'ART ET LE MÉTIER. — DU DON, DE LA VOCATION ET DES PRÉSAGES. PHYSIONOMIE GÉNÉRALE DES ARTISTES.

L'Art et le Métier. — L'Art est inséparable d'un Métier et, par là même, d'une technique qui « s'apprend ».

Alors que le Génie est, avec la Pensée, une abstraction, la formule d'une Beauté, quelle qu'elle soit, demeure esclave d'une application positive, variant à chacun des modes d'expression d'art.

En un mot, l'Art naît d'une formule supérieure; la facture, le genre, le tour d'esprit, la *personnalité* enfin, résultent d'autant de métiers différents qu'il importe d'analyser, pour apprécier comme il sied la sensibilité, la fantaisie et la diversité de chacun des artistes, d'après un thème, une théorie, sinon une inspiration, invariables.

Nous ne traiterons ici que de la formule des Arts, que de leur technique, par catégorie, car la pensée

qui les immatérialise est comme un parfum, insaisissable, mais il n'empêche que, dans l'atelier de l'artiste, sur la table de l'écrivain, une trace tangible de la convention créatrice demeure, ici, le mode de travail, là, le choix de matériaux.

C'est le moment, enfin, où l'aile du génie touche terre, que nous saisirons.

Mais, avant de détailler, art par art, le métier qui lui est propre, nous parlerons du don et de la vocation en général, nous décrirons aussi, succinctement, la physionomie propre à chacun des artistes, sans oublier enfin, de traiter de l'enseignement jugé propre à développer les vertus innées de l'art, ainsi que des hautes sanctions officielles et dignités afférentes à la majesté de chaque idéal de Beauté.

Nous pensons que ce préambule servira de base efficace à notre étude de vulgarisation.

Du Don, de la Vocation et des présages. — En matière d'Art, il est une convention d'exclusivité : le Don.

Cependant, cette intervention miraculeuse du don — plutôt résultat d'avenir qui en est l'évidence — ne saurait être infailliblement présumée.

L'exemple des hommes célèbres prouve, d'ailleurs, ce que valent les soi-disant *dispositions*.

L'admirable paysagiste Claude Gelée, dit le Lorrain, passait littéralement pour idiot, à ses débuts ; Ludovic Carrache avait été surnommé *le Bœuf* par ses camarades d'atelier, tant il semblait borné, et, son premier maître l'ayant engagé à abandonner son art, il s'en fut chez le Tintoret, qui lui donna le même conseil...

Quant à Grétry, voici en quels termes il fut recom-

mandé à un second professeur par le premier : « Je vous envoie un de mes meilleurs élèves, fort gentil garçon doué de bonnes mœurs, mais un *vrai âne* en musique! »

C'est le vieux Corneille conseillant au jeune Racine, après audition d'une de ses œuvres, de renoncer sagement à écrire des tragédies... C'est Fontenelle en disant autant à Voltaire. Et, près de nous, enfin, nous voyons W. Bouguereau baptisé *Sisyphe* par ses peu perspicaces camarades de la villa Médicis!

Molière lisant à sa domestique certaines de ses pièces nous apparaît, en contraste, plus avisé dans le choix de son juge critique : il est vrai qu'il était sûr de son don, à cette époque, puisque sa réputation était faite...

Mais poursuivons : il n'est pas jusqu'à la vocation qui, à travers les célébrités, n'apparaisse un vain mot!

Voici J.-J. Rousseau tour à tour clerc, apprenti graveur, laquais, musicien ambulant, avant de trouver sa voie glorieuse; voici Sedaine débutant par tailler la pierre.

Le talent, au surplus, naît singulièrement précoce, comme chez Ary Scheffer, qui, à peine âgé de douze ans, attira l'attention du roi Louis Bonaparte, et tardivement, comme chez Puvis de Chavannes prenant seulement la palette vers sa quarantième année. — C'est Mozart virtuose à six ans, et Beethoven rebelle, dans son enfance, à l'étude de la musique!

Le talent, encore, vient chercher Rubens dans l'opulence, et Ribera dans la misère.

Quelques artistes, comme Carle Vanloo, sont profondément illettrés, d'autres fort instruits, comme Fromentin. Fils d'artistes eux-mêmes, témoin Raphaël,

Gros, Lesueur, ou fils d'ouvriers, comme Fragonard, Raffet; se manifestant sans maîtres, comme Le Caravage, ou bien passant d'atelier en atelier, ainsi que Paul Delaroche. Après la vocation, les prodiges, écoutons les présages : autant de déconcertements. Tourville, présenté au ministre par son parent le duc de La Rochefoucauld pour être embarqué sur des vaisseaux armés contre des pirates, essuya cette réponse : « Que pourrons-nous faire, sur nos navires de guerre, de cet Adonis, infiniment plus propre à être page au service des dames de la cour, qu'à supporter les fatigues de la mer? » Et le caractère du jeune Boileau, qui devait, par la suite, conquérir la célébrité en fustigeant de sa verve caustique ses contemporains, était si doux, si miséricordieux, que son père le jugeait ainsi pour l'avenir : « Un bon petit garçon qui ne dirait jamais de mal de personne... »

Pour terminer, voici l'histoire de T. Couture, soumettant ses dessins de débutant à l'appréciation d'un maître...

« Que fait votre père?

— Il est bottier!

— Eh bien, mon ami, croyez-moi, faites des bottes. »

Ce à quoi, du reste, mordu au cœur, le jeune homme répondit, tremblant de colère :

« Parfaitement, monsieur, et ma première botte sera pour votre... dos! »

Bref, point de lois générales en matière d'appréciation de l'avenir, il n'y a que d'admirables exceptions, et le don, en Art, expliquerait souvent certaines notoriétés plutôt impulsives. Cette observation nous dispense d'attribuer la réussite d'un artiste surtout à son intelligence.

L'Art, d'ailleurs, comme la Science, semble accaparer exclusivement une partie de l'intellect au détriment de l'autre ; c'est la lutte de l'abstrait et du concret, et si toutefois un Gavarni, un Cham, furent des mathématiciens distingués, le fait est assez rare d'un artiste épris de science, et réciproquement, pour ne point infirmer la règle du contraire.

Il importe, pourtant, de démêler les tendances et les aptitudes du néophyte : c'est à cela que visent, d'une part, l'enseignement officiel, et, de l'autre, l'enseignement libre, tous deux excellents suivant le résultat obtenu, seul.

Bien que l'Art ne se départisse pas, dans la convention bourgeoise, d'une désinvolture et d'une initiation instinctives, d'une *bohême,* aussi, préparatoire, il apparaît, en réalité, qu'une direction effective des dispositions ou des facilités est essentielle.

Physionomie générale des artistes. — L'artiste peintre, les sculpteurs, graveurs et architectes. — C'est là l'étude du Métier qui permet la fixation supérieure de l'Art, au prix seul d'un labeur, plus ou moins acharné cependant, suivant les facultés de chacun, ses dispositions, sa foi ou sa chance.

Procédant par classification, nous examinerons, tout d'abord, les artistes peintres, sculpteurs, graveurs et architectes, à l'École des beaux-arts.

La physionomie de ces jeunes artistes est singulièrement différente.

Généralement, le peintre et l'architecte sont des fils de famille, ce dernier surtout, dont la mise particulièrement correcte se distingue déjà de la tenue fantaisiste du premier. L'éducation et la situation de

fortune des deux sont, au reste, le plus souvent supérieures à celle du sculpteur.

Cette distinction entre le « rapin » (le peintre) et le « boueux » (le sculpteur) provient de l'origine opposée.

Le sculpteur est davantage fils de ses œuvres; la taille de la pierre, le travail ouvrier, l'induisirent instinctivement à un idéal supérieur. Fort seulement de son intelligence ou de l'impulsion d'un don, il est dénué d'instruction et médiocrement éduqué, se différenciant de la sorte du peintre, et davantage encore de l'architecte.

Chez le graveur, nous retrouvons, mais moins accentuées pourtant, des analogies natives avec celles du sculpteur. Bien entendu, cette comparaison générale autorise toutes les exceptions, mais il était intéressant de noter ces anomalies différentielles pour expliquer certaine indigence imaginative de la statuaire et la passivité de la gravure, comparativement à l'essor intellectuel et libre de la peinture.

Toute part faite, naturellement, entre le but de chacun de ces arts et leur latitude d'éloquence.

Autre point séparatif, cette fois, entre le peintre et le décorateur : ce dernier ressemble de manière frappante à son confrère le sculpteur.

Quant à l'architecte, nous attribuerons son impeccabilité de mise à l'étroite communion de son art avec la science autant qu'à la situation aisée de fortune que nécessite le processus pondéré, savant, plutôt qu'inspiré, de ses études.

Au surplus, la silhouette typique de l'architecte, coiffé d'un immuable « haut de forme » à bords plats, vêtu d'une blouse nette, est à évoquer à côté de celle

du peintre, dont le chef est orné d'un chapeau mou cabossé, tandis que le corps disparaît dans une blouse souillée... Et cette bohème qui n'a qu'un temps hante à l'unisson les jeunes artistes; ici, des taches de boue significatives; là, des traces multicolores : c'est la signature infaillible du « boueux » et du « rapin ». La large cravate lavallière, les cheveux longs et désordonnés du peintre, du sculpteur et du graveur, frôlent de leur désinvolture voulue le plastron correct et le chef pommadé de l'architecte, qui, en revanche, présente un débraillé moral hors pair.

Voici succinctement et généralement décrite la physionomie des élèves de l'École des beaux-arts dans leurs quatre expressions.

Nous retrouverons plus tard, lorsqu'ils seront « arrivés », ces jeunes gens assagis, vêtus comme « des bourgeois ». Au fur et à mesure que croît le talent, il semble que diminue ce « faible » pour l'excentricité auquel bien peu de maîtres actuels résistèrent à leurs débuts.

Et pourtant, le jabot en dentelles de Barbey d'Aurevilly est devenu légendaire, de même le col haut cravaté de M. Ingres et le foulard de Delacroix, sans oublier la cape de M. Frémiet, le monocle de Leconte de Lisle et le châle de M. Cazin.

La face rasée de Benjamin-Constant voisine dans notre souvenir avec la barbe de fleuve de Meissonier, la main outrageusement alourdie de bagues de tel écrivain à la mode est inséparable du bracelet en or sertissant tel poignet de peintre célèbre; autant d'originalités qui sont comme un relent du costume de velours de jadis, avec accompagnement du sombrero et de la pipe chers à Cabrion. Si, maintenant, nous

tournons les yeux vers les artistes lyriques et dramatiques, la scène change.

Les artistes musiciens. — Les artistes lyriques et dramatiques. — Cette fois, les futurs chanteurs et acteurs nous frappent par l'élégance et la recherche de leur mise.

Nous sommes au Conservatoire de musique et de déclamation.

Ici commence le rôle illusoire du théâtre ; nous voici dans le temple du décor, du fard et de la convention.

L'art de paraître exige de ces artistes, interprètes de la nature à travers le mirage de la littérature, cette mise somptueuse qui aide au miracle du physique indispensable. Tout, ici, semble sacrifié à l'extérieur, au décor, et la misère n'est admissible en pareil lieu que dorée.

Point de parallèle donc à établir entre l'aspect physique de ces derniers artistes avec les premiers.

Les uns, acteurs directs d'après nature, et durables par leur œuvre original exécuté dans la « coulisse », les autres seulement un écho, un reflet de la création d'autrui avec plus ou moins de personnalité traductive « en scène », périssant par la mémoire comme ils en vécurent. Mais, à côté de ces apôtres du geste et de la diction, de ces ombres portées, laissant de côté les instrumentistes et les chanteurs, autres traducteurs, voici encore de parfaits artistes créateurs : les compositeurs de musique.

Au point de vue physionomie, les compositeurs de musique ressemblent assez aux peintres.

Même cravate en bannière, pareille chevelure au vent, ils font l'effet, en somme, de peintres sans blouse.

Pour la distinction, cependant, les compositeurs de musique se rapprocheraient plutôt des architectes, dont ils affectionnent, d'ailleurs, la coiffure à bords plats.

La technique musicale, si proche de la science, la « propreté » d'expression encore, créent, semble-t-il, des liens de parenté entre les deux arts, qui se traduisent par une corrélation physique.

Il nous reste, maintenant, pour terminer ce chapitre, à évoquer la physionomie des littérateurs : poètes, romanciers, auteurs dramatiques, journalistes.

Après les traducteurs et les mimes de la plastique, voici ceux de la Pensée; l'image sous ses trois formes de représentation.

Malheureusement, cette dernière catégorie d'artistes échappe à la classification pittoresque, les futurs hommes de lettres tendent à se « ranger », et bientôt le « barde chevelu » lui-même ne sera plus qu'un rêve lointain...

Les uns, peu fortunés, en attendant de trouver leur voie, émigrent vers la correction universitaire, ou bien se garent dans l'administration; les autres se lancent dans un dandysme impersonnel. Au surplus, les littérateurs *en herbe* étant des « isolés », nous ne leur consacrerons point de croquis spécial.

II

L'ENSEIGNEMENT OFFICIEL DES ARTS PLASTIQUES : L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS; L'INSTITUT; LE CONSERVATOIRE DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION. — LE PRIX DE ROME[1]. LES EXPOSITIONS D'ART, ETC.

L'enseignement officiel des arts plastiques. — L'enseignement officiel et gratuit de la plastique comprend les écoles nationales des beaux-arts.

Celles-ci, au nombre de plus de trois cents, portent les appellations les plus diverses : écoles nationales, régionales, municipales, de dessin, de peinture, d'art industriel, etc.

Ces établissements appliquent un programme uniforme sous le contrôle de la Direction des beaux-arts, et leur importance varie selon la population des villes où elles se trouvent.

Des bourses concédées par les départements ou les communes permettent aux bénéficiaires de venir parfaire leurs études à Paris, soit à l'École nationale des beaux-arts, soit à celles des arts décoratifs.

Nous prendrons comme exemple général de l'enseignement officiel l'École des beaux-arts de Paris.

1. En dehors du prix de Rome officiel, il y a des fondations municipales dans certaines grandes villes, comme Lille notamment; c'est à une de ces libéralités que le célèbre peintre Carolus Duran, entre autres, dut d'être envoyé à Rome.

L'École des beaux-arts. — L'École nationale et spéciale des beaux-arts comporte trois sections : peinture et gravure en taille-douce, sculpture et gravure en médailles et sur pierres fines, et architecture. Elle est dirigée actuellement par un peintre, membre de l'Académie des beaux-arts.

Indépendamment des ateliers ouverts chaque matin aux différentes pratiques de l'art, des cours donnés dans des amphithéâtres permettent aux élèves peintres et sculpteurs des deux sexes de travailler le soir.

Les chefs d'ateliers sont des notabilités artistiques nommées par le Conseil supérieur des beaux-arts; ils sont inamovibles. En outre de cet enseignement professionnel, des cours d'anatomie, d'histoire de l'Art, de perspective, etc., complètent l'éducation générale des élèves. On peut étudier à l'École des beaux-arts de quinze à trente ans, et, si toutefois l'accès des ateliers est libre moyennant la formalité d'une lettre de recommandation, seuls les élèves *admis* ont le droit de franchir les cours du soir et de se mesurer entre eux, en des concours avec prix en espèces, sur les diverses parties de l'enseignement.

Les hommes et les femmes peuvent être reçus à l'École des beaux-arts après un concours bisannuel, en octobre et avril.

Chaque art dispose d'un programme d'examen particulier, avec épreuves éliminatoires.

Il est à noter que les architectes conquièrent à l'École des lauriers définitifs, leur diplôme même, qui est la consécration de lèur talent, tandis que les autres élèves artistes ne remportent guère qu'un certificat d'études.

Le prix de Rome d'architecture, d'ailleurs, de même

que celui de composition musicale, — tous deux de science parallèle, — revêtent seuls une signification supérieure et quasi décisive, car leur métier ne saurait puiser du génie en pleine fantaisie, en toute liberté imaginative, comme la peinture et la sculpture.

La moyenne des admissions à l'École des beaux-arts est d'environ trente pour cent, et le titre d'élève n'est décidément acquis qu'après l'obtention d'une distinction variant selon chaque art, faute de laquelle il est nécessaire de recommencer les concours annuels pour conserver sa qualité et ses avantages.

Chaque art, également, exige un certificat propre à l'exonération de deux années sur trois du service militaire actuel, qui va se trouver encore modifié par la très prochaine loi du service de deux ans, sans exception pour tous. En dehors des ateliers de l'École des beaux-arts, deux vastes locaux offrent aux débutants la copie de leurs modèles superbes, sans oublier une bibliothèque de premier ordre ouverte à la curiosité de tous.

Passons maintenant à l'enseignement officiel et gratuit de la musique et de la déclamation.

Cet enseignement a lieu au Conservatoire de Paris, qui a huit succursales en province, plus un certain nombre d'écoles nationales de musique placées sous le haut contrôle du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts.

Le Conservatoire de musique et de déclamation. — Le Conservatoire comporte deux comités, l'un d'études musicales (instrumentale et composition théorique), l'autre d'études dramatiques (chant et comédie). Chaque année, à la rentrée des vacances, il est pro-

cédé à un examen d'admission pour remplir les vides produits dans les classes à la suite des concours de fin d'année.

Les examens et concours d'admission ont lieu tous les ans en octobre et novembre. L'âge minimum et maximum des candidats varie suivant le genre d'études choisies, et l'épreuve du concours diffère, naturellement, à chaque catégorie.

Les élèves ne sont d'abord admis que provisoirement; leur admission définitive n'est prononcée qu'après l'examen trimestriel qui suit celui de leur admission provisoire.

Ces admissions, mesurées à l'effectif maximum de chaque classe, sont inséparables d'une discipline stricte et sévère résultant d'un engagement. Ainsi tout élève admis dans une classe de chant ou de déclamation contracte, par le fait même de son entrée au Conservatoire, l'obligation de ne s'engager avec aucun théâtre avant que ses études soient jugées complètes ou terminées.

Il s'oblige, en outre, à la fin de ses études, à donner, pendant deux années, son concours aux théâtres subventionnés, s'il est réclamé par l'un des directeurs, etc.

D'autres infractions entraînent des dédits et des radiations, de même que des examens trimestriels prononcent le maintien ou le renvoi des élèves.

Comme nous voilà loin de la liberté et de l'esprit de désinvolture qui règne à l'École des beaux-arts! Il est vrai que ces dernières rigueurs ne s'adressent qu'à la catégorie des artistes se destinant au théâtre, et les mauvaises langues prétendent que l'art de la scène est inférieur : comme s'il y avait un art inférieur! Et si, toutefois, l'École des beaux-arts ne décerne

pas de médailles en public, voici le Conservatoire qui, à l'instar de l'Institut, distribue solennellement des prix annuels, évoquant ainsi la discipline proche des lauriers du lointain collège !

Ces prix, décernés selon des conditions différentes à chaque matière, sont surtout intéressants pour les comédiens et chanteurs, dont l'engagement peut être ratifié de droit par les théâtres subventionnés.

Nous avons remarqué les désavantages de l'art dramatique et chorégraphique, en voici les bénéfices sans pareils. Mais poursuivons : c'est à l'École des beaux-arts et au Conservatoire de musique à Paris que les jeunes artistes viennent prendre part au concours annuel du prix de Rome. Cette haute récompense ne s'adresse point aux chanteurs ni aux comédiens, aux instrumentistes pas davantage. Décidément, sans être inférieur, l'art qui ne fait point œuvre ne laisse qu'un parfum secondaire. Bref, le grand prix de Rome, auquel seuls peuvent prendre part les artistes français des deux sexes âgés de moins de trente ans et célibataires, est décerné par l'Académie des beaux-arts réunie en jury solennel ; il a lieu d'après un thème fourni par l'un de ses membres. Cette récompense permet aux bénéficiaires : peintres, sculpteurs, médailleurs, architectes, graveurs en taille-douce et compositeurs de musique, de séjourner à Rome, à la villa Médicis, durant quatre années, aux frais de l'État.

Le prix de Rome. — Le concours en vue de l'obtention du prix de Rome comporte, pour chaque art, des épreuves éliminatoires, en loge, portant sur les différentes difficultés du métier, et l'épreuve dernière réclame des concurrents, dans l'esprit du jury, un

effort condensé de la technique réunie en un sujet donné. Ces épreuves ont lieu pour tous les arts à l'École des beaux-arts, à l'exception toutefois des musiciens, qui « montent » en loge au palais de Compiègne. En cas d'insuffisance des concours présentés, le prix à décerner est ajourné à l'année suivante, de telle sorte qu'il y a parfois deux grands prix à distribuer dans la même année.

Quant au grand prix relatif à la gravure en médailles, il n'est décerné que bisannuellement.

Le prix de Rome n'est point une consécration artistique définitive, mais la preuve d'un excellent effort vers les traditions classiques, en même temps que l'affirmation d'un métier déjà sûr.

Nous savons pourtant que l'architecture et la composition musicale trouvent en cette récompense une signification plus précise.

Cependant, il est bon nombre de musiciens célèbres qui ne possèdent pas ce titre, alors que l'on citerait peu d'architectes éminents.

On ne saurait dire, en sincérité, que ce prix, résultant d'une éducation formelle et définitive, paralyse dans l'œuf l'originalité ou l'esprit de rénovation des jeunes artistes; il est, en effet, de nombreux exemples du contraire. Ainsi, parmi les peintres, à côté de l'art vertueux d'un Cabanel, d'un Joseph Blanc, voici l'originalité de Henri Regnault, de Paul Baudry et l'éclair d'un visionnaire : P.-A. Besnard.

En sculpture, d'autre part, c'est Carpeaux, c'est Mercié, c'est Falguière! Et en musique voici Berlioz, voici Saint-Saëns et Massenet! qui cependant ne dépassent pas en génie César Franck, Félicien David et Reyer, non prix de Rome...

Bref, la villa Médicis, ou Académie de France en Italie, est la résidence des prix de Rome, qui y travaillent et y logent, prenant leurs repas en commun et touchant, au surplus, une pension annuelle de trois mille cinq cents francs bruts et une indemnité de voyage de douze cents francs pour l'aller et le retour.

Les obligations imposées aux pensionnaires, en échange de cette admirable hospitalité, sont les suivantes, pour les peintres, graveurs, sculpteurs, médailleurs : soit une copie d'après un chef-d'œuvre italien, soit un tableau original. On réclame enfin des musiciens une cantate.

Une exposition des envois de Rome est ouverte chaque année à l'École des beaux-arts, et l'exécution de la cantate a lieu annuellement aussi, en public, sous la présidence des Académies réunies qui portent le nom d'Institut.

Indépendamment de la pension annuelle représentée par leur prix, les pensionnaires de la villa Médicis héritent de diverses autres libéralités.

L'Institut. — Ces libéralités, sous forme de dons légués à l'Institut par des bienfaiteurs, sont attribuées par l'Académie des beaux-arts, qui plane sur l'enseignement officiel classique des arts, sous le contrôle et avec le concours de la Direction des beaux-arts.

Les autres Académies : française, des sciences, des inscriptions et belles-lettres, des sciences morales et politiques, disposent également de donations qu'elles décernent suivant leur qualité propre.

L'Institut donc, qui est composé des cinq Académies, compte un maximum de quarante spécialistes

éminents, renouvelables par extinction au moyen d'un vote solennel entre chaque Académie.

Les membres de l'Institut, à quelque section qu'ils appartiennent, portent un habit officiel, noir à palmes vertes brodées, chapeau bicorne et épée.

Ils touchent une indemnité annuelle de douze cents francs et un cachet de présence à chaque réunion hebdomadaire, variant entre six et vingt francs, suivant le nombre des membres présents.

On cite, à ce propos, le cas d'un académicien qui, s'étant trouvé seul à la séance de l'Institut, le jour de la décapitation de Louis XVI, « empocha » tous les jetons de présence.

Les Salons officiels. — Mais poursuivons : les artistes français et étrangers, peintres, sculpteurs, etc., exposent annuellement à deux Salons officiels dont l'ouverture porte le nom de vernissage, en souvenir d'une opération qui n'a plus lieu devant le public, mais dont le symbole printanier est demeuré fort attractif.

Ces deux Salons sont l'un de la Société des artistes français, l'autre de la Société nationale des beaux-arts, tous deux domiciliés au Grand Palais séparément, après avoir fusionné naguère au Palais de l'Industrie, et précédemment au musée du Louvre, où eurent lieu les premières expositions des beaux-arts, « dans le but d'exciter l'émulation et de tenir en même temps la table ouverte d'admiration pour le public ».

Ces expositions, à en croire les récits du temps, étaient moins courues que les nôtres. Ainsi en 1747 on compte seulement 156 œuvres, dont 129 de peinture, 10 de sculpture et 17 de gravure. De 1699 jusqu'à

1841, d'ailleurs, la moyenne des exposants varie entre ce nombre jusqu'à 324, chiffre maximum. Au surplus, écoutez : « La difficulté de remplir le Salon tous les ans, et les plaintes des artistes tourmentés, disaient-ils, par les critiques, engagèrent le ministre à ordonner que l'exposition n'aurait lieu que tous les deux ans... »

A comparer avec les huit mille artistes environ qui exposent actuellement tous les ans, sans crainte de la critique... au contraire.

Bref, pour en revenir à nos jours, la présente dissidence entre les deux Salons officiels date d'une querelle relative à l'attribution de médailles que la Société nationale des beaux-arts, jugeant enfantine, préféra convertir en titres de sociétaires, d'adhérents, absolument équivalents d'ailleurs aux médailles incriminées[1]. A ces grands cénacles, d'autres de moindre importance vinrent s'ajouter : les Salons d'automne, des aquarellistes, pastellistes, miniaturistes, enlumineurs, etc., sans oublier les exhibitions mondaines des cercles Volney, de l'Épatant et les expositions particulières.

Si, toutefois, les architectes ne goûtent que médiocrement les avantages des expositions, nous remarquerons, en passant, la disgrâce dont jouissent les musiciens, qui, eux, n'ont guère que les grands concerts ou la scène pour se produire, et cette dernière aubaine serait plutôt une consécration réservée à l'élite, qu'un avantage pour se produire offert à des débutants.

Les littérateurs, de même que les auteurs dramati-

1. Au Salon des Artistes français, il faut que les peintres aient obtenu une deuxième médaille pour être hors concours, et les sculpteurs une première, moyennant quoi ils sont dispensés à vie de l'examen d'admission. A la Société nationale, ce dernier avantage n'est offert qu'aux « sociétaires ».

ques, n'ont point davantage occasion d'essayer leur talent et de le faire goûter, en dehors du livre ou de la pièce de théâtre, qui réclame déjà la pratique du talent apprécié !

Pourtant le journal, pour les hommes de lettres, est un moyen de publicité excellent, sans être un pis aller, puisqu'il y eut de grands journalistes qui valent de grands romanciers et dramaturges.

Pour en revenir aux artistes de la plastique, nous dirons que les deux Salons officiels sont internationaux et soumis à un jury d'admission.

La composition de ce jury est mise aux voix parmi tous les artistes récompensés, et la moyenne des œuvres reçues est environ du quart des envois.

Achat d'œuvres d'art. — En tant qu'encouragement national, l'État achète des œuvres d'art, distribue à des théâtres de grande musique et de comédie littéraire des bourses de voyage, prodigue des subventions à des ouvrages de littérature, etc.

De leur côté, les villes disposent d'un budget destiné à des acquisitions et à des libéralités analogues : les musées de Paris et de province sont, de la sorte, embellis, ainsi que nos palais et nos promenades.

A propos des récompenses accordées aux artistes, il est bon de rappeler que Corot se vit refuser par le jury la médaille d'honneur, et ce même jury d'admission n'avait point jugé *dignus intrare* le *Naufrage de la Méduse* du célèbre Géricault... Mais ce sont là les risques de la profession d'artiste ; — nous en verrons d'autres.

La Direction des beaux-arts, qui a la haute main sur la conservation des beaux-arts, est pourvue d'un con-

seil supérieur et d'une foule de conseils spéciaux : conseil des bâtiments civils, comité de perfectionnement des arts du dessin, commission de l'inventaire général des richesses de l'art de la France, etc., et des inspecteurs des beaux-arts, des musées nationaux, de l'enseignement du dessin et des musées, de l'enseignement de la musique, des bâtiments historiques, etc., assurent la suprématie de notre grandeur artistique nationale.

En matière de groupement honorifique et philanthropique artistique, nous citerons la Société des artistes français, la Société du baron Taylor, pour les peintres, sculpteurs, graveurs et architectes, la Société des gens de lettres et la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, sans oublier la maison de retraite des comédiens, l'Orphelinat des arts, etc. Quant aux journalistes, ils se recommandent des syndicats de presse.

Le musée du Louvre, enfin, recueille cinquante années après leur mort les œuvres des artistes qui, de leur vivant, vont orner le musée du Luxembourg.

Nous pensons que ce chapitre schématique était essentiel pour donner au lecteur une teinte de certaines généralités, avant de connaître le détail de chaque profession d'art. — Au reste, au fur et à mesure de notre travail, tous ces effleurements seront développés.

III

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES. — LE GOUT ET LE SUCCÈS EN ART. — LES ÉCOLES, LA FACTURE, LE STYLE, LE TALENT ET LE GÉNIE.

Considérations générales. — Si toutefois une composition musicale peut être déclarée écrite, en tant que métier, conformément aux règles, et si l'on peut qualifier de même un plan d'architecture, — tous mérites imaginatifs exceptés, — la qualité technique d'une œuvre peinte ou sculptée est, en revanche, toujours discutable, puisqu'elle ne connaît pas de loi.

Il s'ensuit que ces derniers arts, particulièrement, sont à la fois des plus faciles et des plus ardus, puisqu'il leur suffit de plaire en dehors de toutes règles.

Et pourtant, une formule d'expression invariable, essentielle, la Nature, inspire éternellement la peinture et la sculpture, tandis que la musique et l'architecture procèdent sans modèles et uniquement, même, d'après une convention.

Cette convention est la seule trace d'un métier auquel le génie ne saurait suppléer.

Le métier des arts, d'ailleurs, trouve son véritable mérite en sa discrète mais évidente présence. C'est la base du génie.

Le goût et le succès en art. — Nous débuterons par

le métier en général, et, chemin faisant, nous parlerons de l'art, à travers ses caprices et ses modes, sources de beauté et de succès aussi renouvelés que dissemblables, à travers le goût des temps.

Plus un artiste a du talent, plus il déclare l'étude de son art difficultueuse. Cela n'est pas de l'affectation, mais un honorable aveu qui est toute une leçon de modestie pour les débutants, sinon une noble amertume et un sublime découragement. En somme, on ne sait jamais complètement son art, une œuvre n'est jamais terminée d'après la nature insaisissable ou inassouvie, elle n'est que bien ou mal fixée. Tout, en art, part d'un point douteux, d'une extase d'abord, et d'un inaccessible, ayant pour résultat l'incertitude!

L'artiste dont le génie ne connut point la gloire à son époque n'est point tant un artiste méconnu qu'un jouet du caprice d'admiration.

Son génie ne date que des temps où on le proclame tel, bien que sa valeur fût invariable. Il ne faut donc voir dans la consécration d'un artiste que le bon vouloir de la foule à travers son goût éclairé ou son snobisme, au hasard de l'heure favorable ou non.

Pour durer dans l'admiration des générations, il importe d'avoir été imposé par elles; cela explique tant d'injustices et tant de laudatives exagérations.

Exhumer un artiste, c'est le découvrir, c'est, suivant la qualité de qui l'exhuma, le déclarer plus ou moins génial. Les cénacles admiratifs, la mode, l'engouement, la rareté, le goût des antiquités et la soif d'un modernisme suraigu, acclament à tort et à travers, précédés des critiques d'art influents qui édictent enfin la beauté du moment.

C'est J.-F. Millet aussi exagérément méconnu à son

temps qu'exalté à l'excès de nos jours; c'est le triomphe outrancier des artistes primitifs,et le global enthousiasme pour l'antiquité, et l'incompréhensible, l'étrange ou la nullité d'un nouveau qui semble un singulier retour vers le primitif dont il paraphrase, sans naïveté, mais avec affectation niaise, les sublimes bégaiements.

C'est la réaction photographique et le naturalisme qui nous valurent cet écart encouragé par l'esprit maladif d'une catégorie d'imaginatifs blasés et dégénérés.

Pour ces raisons, les artistes ont à la fois une grande marge et un terrain de succès très mesuré; leur valeur dépend non exclusivement de leur effort, mais de leur chance, et c'est l'admiration momentanée seule qui prouve à l'artiste s'il a réussi. D'ailleurs, en matière d'art, les admirations sont aussi incompatibles que peu probantes; ce n'est pas de l'éclectisme, mais de l'aberration, de la contradiction ou de la fantaisie pure.

Ainsi le veulent les fluctuations du goût et de l'esprit; cela nous dispensera d'accentuer davantage l'aléa d'une carrière d'artiste, en tant que marche à suivre vers un résultat certain, puisque, si les contemporains ont une opinion, la postérité en a une autre, le plus souvent différente.

Les écoles. — Le style. — On appelle écoles d'art la classification ou mise en ordre de ces fluctuations, et la facture est le procédé, l'esprit reconnaissable chez un artiste, de la fabrication à laquelle il s'arrête touché par le succès, lorsqu'il a trouvé sa voie. Les principaux maîtres créèrent une école reconnaissable à des procédés que des élèves leur empruntèrent, s'en

inspirant ou les perfectionnant tour à tour : les premiers furent des chefs d'école, les autres des disciples.

Quant au style, c'est l'esprit d'une époque d'art, comme les écoles en sont l'enthousiasme.

Mais revenons à l'apprentissage des arts en général.

Point de limite de temps à cet exercice, en somme, point de rigoureuse méthode d'enseignement, mais une variation seulement sur un thème fourni par la nature, suivant sa foi ou ses préjugés. Voici les classiques et les impressionnistes[1] actuels à côté des romantiques et des néo-grecs d'antan... Les premiers naissent de l'enseignement officiel, ils sont respectueux de la beauté rétrospective; les autres s'énoncent violemment, à leur guise.

Le génie et le métier. — Il est à noter que les classiques ne déméritent pas de l'art et de la nature parce qu'ils débutent à voir sagement et à sentir respectueusement, et les impressionnistes auraient tort de se targuer d'une seule inspiration sans direction.

Au surplus, le métier étant la base de la formule, il est plus rationnel de commencer par l'apprendre; le résultat, au reste, donne seul raison.

« Presque aucun des arts de luxe qui puisse atteindre à quelque degré de perfection sans écoles publiques de dessin, a dit Diderot. Il n'en faut pas une, il en faut un grand nombre. Une nation où l'on apprendrait à dessiner comme on apprend à écrire l'emporterait bientôt sur les autres dans tous les arts du goût. »

1. Qualificatif impropre qui tendrait à faire croire que la qualité de voir et de sentir appartient seulement à une catégorie d'excentriques.

D'ailleurs, il n'y a guère d'exemples d'un génie paralysé par l'étude du métier, alors que le génie sans formule n'existe point.

Bref, si tous les chemins ne mènent pas... au prix de Rome, tous peuvent conduire au triomphe de l'art, suivant la conviction, le talent ou la force de chacun.

Le jugement des snobs et l'éducation artistique. — Quant à la convention en matière d'appréciation d'art, elle est formelle. D'ores et déjà, il est entendu que l'œuvre accessible à la masse du public est condamnable (art bourgeois, antithèse déplorable), et que l'œuvre réellement digne ne doit satisfaire que les seuls délicats : la minorité. En résumé, si le suffrage populaire n'est point des plus fins et peut se tromper, le suffrage restreint tombe dans l'extrême contraire. Il faut choisir entre les deux pôles, car, partant de leur exception, de crainte d'être charmés par une œuvre logique et claire, les délicats (ou soi-disant tels) applaudissent surtout aux productions diffuses, car il y a un mérite distingué qui correspond à être « connaisseur » : c'est de se pâmer où les autres bâillent.

De crainte du poncif, et pour être ultramoderne, l'originalité outrée semble un pas vers la divination.. comme si les consécrations s'imposaient !

On saisit ainsi la difficulté de s'orienter entre le goût bourgeois et le goût snob, tout en plaisant aux réels connaisseurs, qui n'ont, d'ailleurs, pas voix au chapitre.

On a prétendu que la musique était un art inférieur, en raison du choc nerveux qu'elle imprime à l'organisme; nous ne serions pas éloigné de croire, en tout cas, que son effet initialement physique est

pour beaucoup dans l'impression supérieure qu'elle communique, et, puisqu'elle agit indirectement sur la pensée, cette thèse d'infériorité pourrait être soutenue.

D'ailleurs, il est à remarquer que tous les arts plaisent ou, tout au moins, ne déplaisent pas, même au commun, hormis la musique qui rencontre des haines parmi des intelligences supérieures.

Victor Hugo et Gœthe prenaient la fuite lorsqu'ils entendaient de la musique, et Théophile Gauthier l'appelait « le plus agréable de tous les bruits » !

On a horreur de la musique ou bien on en raffole, — alternatives sans transition, — plutôt nerveuses, en somme.

L'éducation artistique. — Malheureusement, dans le public restreint, une soi-disant *sensation* d'art tendrait à donner le change à l'éducation artistique, et pourtant cette éducation ne saurait s'improviser sous un prétexte de sensation en dehors d'une grammaire.

L'éducation artistique est obligatoire pour juger sainement de l'art; c'est la marche du goût et de la comparaison déductive, non le caprice d'un état morbide.

La beauté, elle, ne résulte pas d'une émotion physique, mais d'un raisonnement, et le goût, c'est la perfection du jugement, non une mode, non un caprice, mais une sanction immortelle et invariable.

Ces considérations générales, sur lesquelles nous aurons à revenir à chaque pas spécial de notre étude, nous préparent à aborder la nature dans sa traduction par les arts plastiques.

L'étude classique de la forme, pour parler plus

essentiellement du métier du peintre et du sculpteur, débute par la copie de la nature, après celle du plâtre.

Et cette étude n'entraîne point forcément les débutants vers l'idéal photographique, qui n'est que mécaniquement la vérité. Si toutefois le métier désire une traduction rigoureuse de la vie, de même que le papillon s'évade d'une chrysalide, l'interprétation ne doit être que le souvenir palpitant d'une leçon sue. Cette leçon sue dit le métier supérieur, et l'interprétation de la nature est déjà le fait du talent, sinon du génie, qui, lui, nous échappe d'un coup d'aile, se riant parfois du métier comme du talent.

Il y a donc moyen, en définitive, de concilier les études classiques normales, progressives et inspirées, avec l'énonciation libre, — peu importe d'ailleurs, répétons-le, la voie choisie, — suivant le résultat, et de même que les plus parfaits révolutionnaires, en débutant, se sont souvent révélés de sages pontifes classiques, les débutants classiques se sont affirmés maintes fois, par la suite, d'ardents révolutionnaires. Le torrent des idées est moins impétueux que celui de la vie qui nous mène, et, si le loup devenu vieux se fait parfois ermite, le mouton devient souvent enragé!

Professeurs et élèves. — Entre les deux extrêmes, voici d'admirables résignés, ce sont les professeurs d'art.

A ce propos, il est curieux de constater que les meilleurs professeurs en art sont le plus souvent eux-mêmes des artistes médiocres, et, si Rubens eut Van Dick pour élève, Rubens et Jordaens reçurent les conseils de Van Noort, qui leur emprunta davantage qu'il ne leur apprit... Tout près de nous, deux maîtres entre

autres sont à citer, relativement à cet exemple de grands talents engendrés par de moindres valeurs : ce furent Léon Coignet et Picot : Léon Coignet, à qui l'on doit notamment les grands peintres Léon Bonnat, Jules Lefebvre, l'excellent illustrateur Émile Bayard et le célèbre sculpteur Chapu ! Picot, qui guida les premiers pas de William Bouguereau et de Henner.

Curieuse exception de maîtres brillant davantage par leurs élèves ; mais n'est-ce point, à vrai dire, le sort réservé à tous les pédagogues, qui, le plus souvent, brusquement arrêtés dans l'essor de leur être par les nécessités et les accidents de la vie, soufflent généreusement et sans amertume dans l'âme d'autrui, où ils revivent et poursuivent cet essor avec flamme !

Néanmoins, ne point confondre : Léon Coignet et Picot, tous deux membres de l'Institut, ne furent pas des *résignés,* car les petits maîtres ont cette analogie avec les grands, qu'ils s'appliquent ensemble au même but, toute prétention de proportion gardée, et, si les petits gagnent peu ou prou leur existence à enseigner, les autres sont des pédagogues par humanité, et même dans l'intérêt du culte (car noblesse oblige) ou vanité de leur propre gloire.

On n'ignore point, en effet, que ce sont les élèves d'un maître qui, plus tard, par leur rôle de reconnaissance ou de sincère admiration, lui valent la médaille d'honneur !...

IV

L'ÉDUCATION DE L'ŒIL. — LES ÉTUDES DU PEINTRE ET DU SCULPTEUR. — L'ATELIER EN COMMUN ET LES ACADÉMIES, AUJOURD'HUI ET NAGUÈRE.

L'éducation visuelle. — L'éducation de l'œil est extrêmement délicate; elle relève d'une observation spéciale et continue.

Le peintre, le dessinateur, le sculpteur, passent leur existence à cette appréciation de la ligne, de la forme et de la couleur, dont ils distillent les nuances en virtuoses de l'œil, de même que les musiciens sont les dilettanti de l'oreille.

Rien ne prévaut en dehors d'un organe exercé, même la clairvoyance. Le haut goût, des finesses d'intelligence, peuvent donner le change à l'autorité indiscutable du professionnel, mais, en dehors de l'opinion personnelle, mais timide, que chacun a le droit d'émettre, la sanction appartient, sans nul doute, au technicien.

L'éducation pratique de l'œil, chez le peintre et le sculpteur, se fait d'abord par l'étude du dessin, soit à l'atelier libre, soit en académie.

Elle se poursuit, en outre, incessamment, au contact des choses vues, dans la rue, partout, plus ou moins embellies et appréciées, ces choses, selon une qualité propre de l'âme, dite sentiment.

Legouvé écrit, en parlant de Michel-Ange : « ... Conduit par Granaccio au jardin des Médicis, à San-Marco, que Laurent le Magnifique avait orné des plus belles statues antiques et modernes, à peine y eut-il été introduit qu'il ne voulut plus entendre parler de Ghirlandajo ni d'atelier. Ce jardin devint son maître; il y resta sans cesse, travaillant la pierre et le marbre. » Mais c'est là une noble exception, un hasardeux exemple à suivre.

D'ailleurs, à propos du génie moins spontané de Raphaël comparé à celui de l'auteur du *Moïse,* l'écrivain poursuit : « ... Car lui, Michel-Ange, n'avait eu besoin de personne, et, les premiers principes de l'art une fois appris, il sut être un Michel-Ange dans une île déserte... »

Les étapes de l'exécution graphique. — Voici maintenant les étapes de l'exécution graphique (section de peinture) : le sentiment choisit le motif et attendrit l'œil; l'œil, ensuite, commande à la main, qui, docilement, obéit.

Ainsi, la direction principale émane de l'œil en passant par l'âme, non de la main, plutôt passive.

Pourtant, c'est l'ensemble de ces qualités et de ces concours qui fait la maîtrise, laquelle ne s'acquiert qu'à force d'exercice et d'habitude.

A l'atelier, donc, ou plutôt à l'académie, le débutant apprend d'abord à dessiner d'après la bosse, puis, lorsqu'il a suffisamment saisi la nuance des valeurs, l'esprit de la forme et de la ligne, il passe à l'étude du modèle vivant.

Le modèle en plâtre des débuts est choisi parmi les chefs-d'œuvre de la statuaire antique, qui, par l'ad-

mirable proportion et la simplicité de son énonciation, est l'initiatrice rêvée.

Le dessin « probité de l'art », suivant l'expression parfaite de M. Ingres, ne réclame point de facture spéciale; sa justesse seule importe, et, pour réaliser cette dernière, les moyens employés sont indifférents.

La durée des études chez l'artiste en général. — Combien de temps nécessite l'étude du dessin? On ne sait jamais assez dessiner, du moins se contente-t-on du résultat mesuré à l'aptitude de chacun, à son talent, à son génie.

Toutefois, deux, trois et quatre années, suivant l'ardeur du travail, sont nécessaires pour apprendre à construire et à modeler une académie avec quelque supériorité.

Pour les études concernant la peinture, la réponse est la même. L'académie ou figure nue d'après nature, qui donne son nom aux ateliers où ce genre de travail se fait particulièrement, est la pierre de touche du métier du peintre et du sculpteur.

La bonne exécution d'une académie prouve déjà une maîtrise d'ensemble, un artisan plus ou moins distingué *du morceau*.

Le morceau est l'une des parties de cet ensemble.

En prenant comme exemple l'obtention du prix de Rome, qui sacre plutôt le métier supérieur classique, les artistes de la plastique prodiges ne sont guère élus avant la vingtième année, tandis que nous saluons en M. Émile Paladilhe une exception, il est vrai, un prix de Rome de seize ans!

Nous verrons d'ailleurs que les musiciens ont des éveils de vocation particulièrement précoces, alors que

les architectes, artistes calmes et théoriques, cueillent leurs lauriers plutôt tardivement; d'où l'on pourrait conclure, chez les premiers, à des connaissances mathématiques ou mécaniques plus intuitives et plus intellectuelles que chez les seconds.

Au surplus, nous avons dénoncé la valeur significative et probante du diplôme d'architecture.

Bref, pour en revenir à l'artiste peintre, les études de dessin et de peinture, étroitement solidaires, se poursuivent presque simultanément; mais il est toutefois rationnel de ne prendre la palette que lorsque de suffisantes connaissances de dessin vous y ont invité.

L'atelier de l'élève peintre. — L'atelier du débutant, et mieux les académies où l'étude a lieu en commun, sont des entreprises particulières, payantes, qui concurrencent l'enseignement gratuit de l'École des beaux-arts et de l'École des arts décoratifs.

Concurrence, d'ailleurs, fort courtoise, dépendant exclusivement du bon vouloir des élèves, puisqu'elles tendent au même but et que, au surplus, les écoles officielles du gouvernement admettent à leurs avantages, prix, concours, etc., le talent, quelle qu'en soit la source, exigeant seulement, en retour, la formalité d'un examen justifiant d'un mérite, d'où qu'il vienne.

Il est bon de noter, cependant, que l'École des beaux-arts a pour but essentiel de créer des artistes, tandis que l'École des arts décoratifs vise plutôt à l'enseignement industriel. Les académies non officielles n'ont point de préoccupation sélective; étiquetées sous un nom d'entrepreneur (Julian, Calarossi, naguère Suisse, Delécluze, etc.), elles fonctionnent par ateliers

placés sous la direction artistique de peintres et sculpteurs éminents.

Quant aux architectes, ils jouissent de moins d'avantages : l'École des beaux-arts et l'École supérieure d'architecture leur sont seules ouvertes.

Enfin, les compositeurs de musique n'ont pour choix d'études que le Conservatoire ou les écoles nationales et succursales du Conservatoire en province.

L'académie (que nous prendrons comme exemple des ateliers d'élèves peintres en général) ressemble à une vaste volière dans laquelle, les uns travaillant, les autres folâtrant, des débutants, à divers degrés de savoir, depuis le *nouveau* jusqu'au vétéran, essayent leurs forces, échangent leur idéal et s'essoufflent à saisir la nature.

Lorsque l'on franchit cette volière ou... cet antre, suivant l'état pacifique ou houleux du travail, on demeure saisi des conditions spéciales en lesquelles un labeur acharné peut être poursuivi, car, dans le bruit ou dans le silence, indifféremment, l'empressement à l'étude est le même, les élèves peintres marchent vers le rêve d'avenir comme au son du canon, le rire aux lèvres, la pipe à la bouche, dans un nuage de fumée tout vibrant de chansons...

Cette physionomie du travail est réellement originale, dans sa liberté, son insouciance, et cependant son but altier, sa lutte âpre et ses résultats si aléatoires! Notez que dix sur cent de ces jeunes gens *arriveront,* ou tout au moins gagneront leur vie avec cet art actuellement disputé, plutôt défié même, tant il apparaît peu pris au sérieux.

Les soldats vont de même à la mort ou à la gloire, avec l'opiniâtreté sourde de vaincre; ils trompent le trépas avec des chansons d'Idéal !

Ne croyez pas, d'autre part, que tel travailleur paisible à l'atelier a plus de chance d'arriver que tel autre « blagueur ». Non, certes, ici la manifestation extérieure, souvent, trahit un tempérament, une expansion peut-être géniale, dont les fruits verts seront savoureux plus tard, contrairement à toutes prévisions contraires. L'eau qui dort, en Art, ne signifie rien, comme d'ailleurs les résultats précoces. Les meilleurs élèves à l'atelier, effectivement, ne sont point toujours les premiers à Rome, et certains cancres nous ménagèrent de fréquentes surprises!

L'art n'est d'ailleurs point de la patience, mais de l'imprévu; la flamme du Génie s'allume d'un seul coup, sans prévenir, tandis que s'éteint progressivement la lueur discernée prématurément...

Voici pourquoi, dans le bruit des chansons et des cris, tous ces appelés divers mêlent leur destinée; c'est le baptême du feu, et, après le combat, Dieu reconnaîtra les siens !

Physionomie d'une académie. — Dans les académies, chaque atelier nomme un *massier*, qui est chargé de recueillir les masses, c'est-à-dire l'impôt de tradition perçu sur les nouveaux. Ces masses permettent de solder les dépenses courantes de l'atelier ainsi que les frais d'installation personnelle, et la bienvenue ou entrée — autre dîme — sert à régler les libations de rigueur.

Les dépenses de l'atelier consistent en l'achat de craie, savon noir, essence de térébenthine et autres menues acquisitions d'un intérêt général; quant aux libations, elles servent à acclamer le nouveau et à boire en chœur à sa santé et à son avenir.

Prétexte, en résumé, plus ironique que fraternel, d'une vulgarité traditionnelle inoffensive.

Mais là ne s'arrêtent point les devoirs et les charges du massier... Celui-ci, choisi parmi les vétérans et généralement l'un des meilleurs camarades, fait voter le modèle et lui donne des séances, distribue les places des élèves autour de la table de pose et dirige enfin l'harmonie de l'atelier au mieux des intérêts de tous.

Nous allons, maintenant, pénétrer dans les principaux détails de l'organisation des académies. Les élèves groupent leurs chevalets en cercle, autour de la table de pose; leurs chevalets sont de taille graduée, de manière à ce que le modèle ne soit jamais masqué, quelque rang que l'on occupe.

Les places des élèves, à chaque commencement de semaine, sont tirées au sort ou bien, en cas de concours, attribuées selon la valeur d'une esquisse préludant le concours.

Chacun, aussitôt titulaire de sa place, marque l'emplacement de son chevalet et écrit son nom à la craie, afin de pouvoir, après le rangement quotidien, retrouver cette place. — Quant au modèle, homme ou femme alternativement, il prend place sur une table surélevée dite table à modèle. Ce modèle, à qui une *semaine* a été donnée quelque temps auparavant, et dont le choix a été ratifié par un vote général à mains levées, donne un *mouvement* également accepté par la majorité, mouvement qu'il conservera toute la semaine durant.

Ce mouvement consiste en un geste académique, soit assis, soit debout, que le modèle puisse *tenir* enfin, sans trop bouger, et dont il ne se reposera que

dix minutes par heure, si c'est un homme, et un quart d'heure s'il s'agit d'une femme.

Après la pose, le modèle, grâce à l'emplacement de ses pieds soigneusement délimité par un contour à la craie, devra reprendre son mouvement.

Moyennant quoi, il recevra en salaire vingt francs environ par semaine, pour la séance du matin, et quinze francs pour la journée. A cette somme vient s'ajouter le produit hebdomadaire d'un *cornet* ou quête généreusement bien accueillie, lorsque le modèle a posé consciencieusement. Voici les seuls appointements et aubaines consentis à un modèle en académie; nous verrons que cette rémunération est supérieure dans l'atelier particulier.

Le métier de modèle mérite une mention spéciale : naguère, presque tous les modèles étaient d'origine italienne; les Italiens, les premiers, avaient su faire un métier véritable d'une apparente immoralité, et, leur oisiveté, leur misère aidant, les qualités physiques dont ils disposaient furent sacrées supérieures, sinon exclusives, d'autant qu'ils prêtaient leur beauté avec la meilleure grâce, alors que les autres races étaient rebelles.

Aujourd'hui, les Italiens n'ont plus le monopole de la pose, et si, toutefois, leur évidente aptitude au mouvement et à l'immobilité apparurent des qualités primordiales, beaucoup d'artistes se lassèrent vite de leur coloration brune, uniforme, de leur air enfin « modèle italien »! Mais il y a lieu de regretter, dans la masse actuellement si nombreuse des modèles, la désinvolture avec laquelle les modèles femmes, surtout, exercent leur profession. Les Italiennes posaient de génération en génération, se repassant religieusement

leur métier, tandis que maintenant le métier s'improvise et perd ainsi de sa moralité.

Mais nous continuerons le chapitre des modèles lorsque nous les verrons poser chez le peintre, en son atelier privé.

Nous voici de retour à l'académie... Les élèves dessinent ou peignent d'après le modèle vivant, chacun suivant l'état d'avancement de ses études, et leurs travaux sont corrigés deux fois par semaine par le professeur, qui, individuellement, prodigue ses conseils. Les corrections ont lieu au milieu d'un respectueux silence, qui contraste singulièrement avec le tumulte des autres jours réservés à l'enseignement mutuel, par l'exemple et la stimulante critique.

Nous allons décrire, maintenant, la physionomie locale de l'atelier. Voici les murs tapissés de charges violentes, cyniques, ou simplement ressemblantes, la vaste verrière située au nord d'où tombe la lumière particulièrement favorable, sans oublier les lambris, bariolés de grattures de palettes.

Enveloppez cette vision d'une atmosphère surchargée de fumée, imprégnée de relents d'essence de térébenthine et de fixatif, vous aurez ainsi l'impression d'un atelier d'artistes élèves.

Rien ne saurait dire encore l'encombrement de chevalets, de tabourets, de toiles, de cartons, de blouses et de palettes accrochées, etc., qui achèvent le désordre d'ensemble, noble effet de l'art en expectative...

Nous en arrivons à l'article brimade, dont les rapins sont si friands. Cette épreuve, réservée au nouveau, salue le néophyte à son entrée; c'est là sa consécration d'élève!

Aussitôt présenté, le nouveau commence par régler

sa bienvenue, dont le taux varie suivant sa générosité, et sa masse, dont le taux est fixe, puis, cérémonieusement, l'atelier en liesse s'achemine vers un marchand de vin voisin, où l'argent de la bienvenue est vite dépensé en toasts renouvelés. Précédant le monôme, le nouveau doit hurler à tue-tête, comme les anciens, des chansons grivoises, tandis que les fortes têtes rûminent quelque joyeuse « fumisterie » qui terminera l'initiation du néophyte.

On remarquera la non-délicatesse voulue de tous ces jeunes gens se reposant du culte du *Beau* avec une affectation grossière, parodiant la distinction de leurs pensées et de leur éducation comme celle de leur mise d'ailleurs, qui, pour être à l'avenant de leur débraillé moral, consiste en une blouse bariolée de dessins plus ou moins vulgaires. Mais les brimades, les *charges* d'ateliers, sont autrement détestables, lorsqu'elles ne sont pas uniquement risibles.

Ce genre de plaisanterie, d'ailleurs, a presque disparu des usages; — les artistes se rangent.

On conte que naguère l'atelier Coignet fut fermé par la police à la suite de certaine initiation tragique; le nouveau, peint en vert, avait été mené à la Morgue et était mort quelques jours après, de frayeur!

Ce fut encore la posture dangereuse en laquelle se trouva, dit-on, un nouveau, Suédois, parlant à peine notre langue, qui fut un jour découvert tout nu dans une caisse, sur un pont, en plein hiver, abandonné par ses collègues après une procession bachique.

Aujourd'hui, les blagues sont plus innocentes, et la mise en broche apparaît un maximum de tourments. Cette pratique consiste à attacher, réunies, les extrémités du patient entièrement dévêtu, que l'on fait tour-

ner ensuite au moyen d'un bâton placé sous les jarrets. La mise en croix, encore, eut son heure de succès sans danger : on attachait le nouveau bras et jambes écartés après une échelle... A citer aussi le duel au pinceau enduit de bleu de Prusse, le frottement des deux nez, l'un enduit de bleu, l'autre de jaune, jusqu'à obtenir du vert, et puis... la recherche du grand réflecteur, vulgaire tableau noir qu'il s'agissait d'astiquer longuement, sous les quolibets, jusqu'à ce qu'il... brille !

Il fallait voir le nouveau, courant d'ateliers en ateliers à la recherche de ce tableau introuvable, « si indispensable cependant aux jours de mauvaise lumière » !

Et puis... Mais on n'en finirait pas de narrer tout ce que l'ingéniosité vicieuse et parfois spirituelle des jeunes rapins a inventé pour profiter de la situation « d'anciens » vis-à-vis de l'infériorité du nouveau, ce « bleu » *d'où venait tout le mal.*

Les études des artistes naguère et aujourd'hui. — Nous allons jeter maintenant un regard en arrière; car si l'académie tend de nos jours à être moins achalandée, au fur et à mesure de la division des talents et de leur orientation troublée, et puis aussi parce que les modes d'enseignement varient, les ateliers d'antan étaient tout différents des nôtres.

Après la description d'un atelier d'élèves modernes, voici la physionomie de l'atelier de Baccio Bandinelli (seizième siècle), et enfin la note intermédiaire offerte par l'atelier d'Horace Vernet.

« Comme tout respire dans cette humble chambre (il s'agit de l'atelier de Bandinelli) le culte du beau !

Quelle vénérable dignité sur toutes ces figures! Combien ce spectacle, qui imprime le respect et fait naître les plus graves pensées, contraste avec le tumulte, le désordre, la licence, de la plupart des ateliers modernes! » Et, après avoir constaté le manque d'inspiration et de génie de son temps (1849), comparativement à la radieuse époque de Bandinelli, l'écrivain anonyme auquel nous empruntons ces lignes, poursuit : « Au seizième siècle, il y avait plus de confraternité, et pour ainsi dire plus d'unité dans les arts; d'une part, la philosophie, l'histoire, les lettres, les mathématiques, étaient des études obligatoires pour les jeunes artistes : un peintre n'en était pas réduit, comme aujourd'hui, à lire à la hâte quelques pages de poésie ou d'histoire au moment même d'exécuter un sujet ou commandé ou de son choix. Ces études tardives, superficielles, ne tiendront jamais lieu d'études premières, de longues lectures et de sérieuses méditations. D'autre part, nul artiste ne se bornait à un seul art; tous étudiaient et pratiquaient à la fois la peinture, la sculpture, l'architecture, l'orfèvrerie, la fonte des canons, la construction des places fortes.

« Presque tous les peintres sortaient des ateliers de sculpteurs, et l'on sait que les plus illustres sculpteurs de Florence sortaient des ateliers d'orfèvrerie; il suffit de nommer Luca della Robbia, les Benvenuto Cellini et Bandinelli lui-même, qui, avant d'être confié à la direction du sculpteur Rustici, ami de Léonard, avait longtemps étudié dans la riche boutique de son père, Michelagnolo di Viviano, habile ciseleur, émailleur, graveur et guillocheur.

« A Florence, le dessin, base souveraine de tous les arts, occupait les artistes dès leur enfance; leurs jours

et leurs nuits se consumaient dans les continuels exercices du dessin; tous auraient pu porter, comme Michel-Ange, une lanterne attachée à leur front. »

Il est piquant de noter, en face de ces lignes débordantes d'amertume, l'aspect de l'atelier d'Horace Vernet, popularisé d'ailleurs par la gravure, turbulent et amusant s'il en fut, avec ses escrimeurs, ses joueurs de bilboquet et de cornet à pistons, à l'entour des travailleurs épars, les uns copiant un cheval vivant, les autres composant, impassibles dans le bruit, et à travers la fumée des pipes, une esquisse difficultueuse sans doute.

Enfin, pour compléter le contraste, nous vîmes l'atelier d'élèves de W. Bouguereau à l'académie Julian, que nous choisîmes pour exemple de la note moderne.

Les études progressives du peintre, du sculpteur et de l'architecte. — Avant de terminer cet exposé des études du peintre-élève, nous terminerons les étapes de son métier. Après l'académie dessinée et peinte simultanément, nous remarquons l'esquisse qui est destinée à développer chez le débutant ses facultés d'imagination.

L'esquisse est composée d'après un sujet donné, « faite de chic », c'est-à-dire sans modèle; elle est seulement ébauchée (indiquée par taches d'harmonie et grandes lignes de dessin sommaire) et doit simuler un tableau vu de loin.

Ainsi donc, la figure peinte ou dessinée avec talent permet d'augurer un bon artisan du morceau, tandis que l'esquisse décidera du génie de l'artiste. Or, les règles de ces deux exercices s'apprennent à la rigueur, elles dépendent de la volonté et d'une somme de temps,

mais le charme de l'enveloppe, le brio de la couleur et de la facture, l'imprévu de l'arrangement, l'originalité enfin de l'ensemble des qualités sues, ne sauraient s'enseigner, et c'est là, contre ce mur qui barre soudain l'idéal et sonne le réveil des réalités, que viennent se briser les illusions et s'avouer vaincus les efforts non appuyés du don, de la santé et de la chance !...

Nous retrouvons chez le sculpteur le même atelier et les pareilles études progressives, avec la différence que le « boueux » construit ses figures en ronde-bosse sur une armature et que ses bas-reliefs s'appuient contre un fond. Inutile d'ajouter que le sculpteur se sert de terre glaise pour modeler, et que les ressources de la couleur ne lui sont offertes que par les oppositions plus ou moins accentuées des reliefs et des creux.

En résumé, c'est la lumière elle-même qui donne la lumière et l'effet à l'œuvre sculptée, tandis que le peintre doit rendre cette lumière et cet effet par des rapports de tons et des contrastes harmoniques.

L'atelier de l'architecte, pour clore ce chapitre des arts graphiques (car l'illustrateur et le graveur font des études de peintre comme les médailleurs et les graveurs sur pierres fines apprennent leur art avec les sculpteurs), l'atelier de l'architecte-élève donc est davantage recueilli, ses débuts techniques ont une précision et une logique inconciliables avec la turbulence.

Nous savons qu'en revanche l'architecte, aux heures de repos, a des détentes d'expansion qui dépassent celles de ses confrères artistes.

Le tumulte après coup, d'ailleurs, est proportionné à la somme de calme préalable.

Les planches à dessin des architectes reposent sur des tables à tréteaux, et, sans entrer dans le détail des opérations de leur art, dont nous aurons l'occasion de parler plus tard, voici la progression logique de leurs études : mathématiques élémentaires, dessin graphique, géométrie plane et dans l'espace, géométrie descriptive, perspective et ombres, arpentage et nivellement, lavis, dessin d'ornement et de figure d'après le plâtre et d'après nature, et enfin modelage. Ce n'est que lorsque l'on possède toutes ces connaissances, ou tout au moins une grande partie, que l'on commence l'étude des projets. Le *projet* équivaut au tableau chez le peintre.

Quant à l'art musical, lyrique et dramatique, son enseignement d'ensemble est tellement différent de l'art plastique et graphique, qu'il comporte une description spéciale; et les littérateurs, enfin, échappent encore davantage à notre attention par leur liberté d'émission et leur action isolée.

Mais chaque page à son heure, et l'examen technique de ces artistes viendra à son tour. Il n'est pas de pensée, il n'est pas de génie qui ne laisse, malgré tout, de trace matérielle, d'empreinte sur le sol; tout au moins, cet essor de l'intellect et cette splendeur intangible ne touchent-ils terre que différemment.

(16)

V

QUELQUES NOTIONS SUR L'HISTOIRE DE LA PEINTURE, PARTICULIÈREMENT EN FRANCE. — DES ORIGINES DE LA PEINTURE. — LES ÉCOLES DE PEINTURE. — LE GENRE EN ART. — LE LUXE DES PEINTRES. — MATÉRIEL ET ORGANISATION TECHNIQUES DU PEINTRE. — SON MÉTIER. — DU MODÈLE ET DE SON CHOIX. — DE L'EXÉCUTION. — LA PEINTURE ET LA SCULPTURE. — DE LA FACTURE.

Des origines de la peinture. — Il n'entre certainement pas dans nos vues d'empiéter sur le domaine de l'histoire de l'Art, mais il nous apparaît qu'un court résumé de la peinture à travers les siècles doit figurer en tête de ces lignes, pour en dissimuler la sécheresse technique et donner comme un parfum de ce qui, hors notre texte, doit être tu.

De même procéderons-nous pour chaque art.

Nous passerons vivement sur les peintures primitives usitées seulement pour rehausser les décors d'architecture et de sculpture chez les Égyptiens, puis sur les tentatives d'ornements et de figures humaines que les Perses et les Chaldéens tentèrent par la suite.

Dès lors l'idée était lancée, et nous vîmes chez les Grecs (époque mycéenne) des essais de polychromie intéressants, jusqu'à l'apparition de la véritable peinture hellénique, créée par Polygnote (cinquième siècle).

Voici ensuite les argiles peintes, premiers spécimens du style pictural au huitième siècle, dus à la découverte des lois de la perspective par Agatharque, et de celles du modelé par Apollodore, à qui nous devons encore les premiers tableaux de chevalet. Puis, c'est à Alexandrie et à Rome que la peinture développe sa beauté décorative par la fresque; les chrétiens des catacombes enfin, des premiers, apportent une symbolique personnelle. Dès lors sont nés le sentiment et la pensée, en art.

Nous voyons, après, la peinture à l'époque byzantine s'énoncer richement, sous l'influence du faste oriental, et poursuivre son évolution majestueuse, au moyen âge, dans les églises et monastères, aux douzième et treizième siècles.

Mais c'est au quinzième siècle, époque de l'art gothique, qu'apparaissent seulement, grâce à Van Eyck, l'emploi des couleurs à l'huile et des tableaux portatifs. Entre temps, la peinture avait servi, en France, pour la première fois, à la décoration des manuscrits et du vitrail, et pourtant nous n'avions point d'illustrations nationales à opposer aux Cimabue, Giotto, Bellini, Pérugin, gloires de l'Italie.

N'empêche que la peinture des manuscrits, à cette époque, prouve que les premiers progrès de la peinture en France ne sont point dus à l'Italie. L'art de la peinture, ensuite, fit peu de progrès depuis le règne de Charles V jusqu'à celui de François I[er], qui détermina, en revanche, la Renaissance.

Plein d'enthousiasme pour l'École italienne, ce prince rassembla autour de lui les Léonard de Vinci, Rosso, Primatice, etc., qui trouvèrent d'ailleurs en notre pays de parfaits imitateurs, sinon de dignes émules.

Puis, sous les règnes de Henri II, François II et Charles IX, l'architecture et la sculpture, particulièrement en honneur, mirent au second plan la peinture, qui ne se réveilla guère que sous Henri IV, à l'occasion de la décoration intérieure du Louvre et des Tuileries laissés inachevés.

C'est l'ère de Toussaint, de Dubreuil et de leurs élèves Arthur Flamand, Jean de Brie, etc.

Pendant que Malherbe s'efforçait de ramener la littérature nationale à la forme latine, les peintres Étienne de Pérac et Fréminet travaillaient de toutes leurs forces à changer la donnée éclectique, ou plutôt incertaine, qui distingue l'art de la Renaissance.

Malheureusement, ces derniers artistes, de peu d'envergure, avaient préparé sourdement le réseau des conventions et des préjugés qui emprisonna la grande époque de Louis XIV, où triompha la forme gréco-romaine.

Pourtant la peinture, à cette époque, gardait son indépendance, résistant mieux que la poésie, et surtout que la sculpture, à l'engouement mythologique de la cour.

C'était l'époque de Nicolas Poussin, Claude Gelée, Lebrun, Philippe de Champagne, Le Sueur, etc., artistes d'une inspiration bien personnelle, rebelles aux exigences de la vogue, tandis que Juste d'Egmont, d'Anvers, Mignard, Coypel, furent tous académiciens et peintres du roi.

Les Écoles de peinture. — Le rigorisme des principes d'art adoptés par le dix-septième siècle devait amener une réaction violente : ce fut l'avènement d artistes charmants comme Watteau, Boucher, Lancret et Carle Vanloo.

École délicieuse et légère qui rayonnait de jeunesse et d'amour!

Après, autre réaction préparée par Vien et accomplie par David, qui remit en honneur l'étude de l'antique et l'autorité du goût académique.

Cette École, dite *classique,* devait être également violentée vers 1830 par Delacroix, porte-drapeau des *romantiques,* apôtres de la couleur, du mouvement et du style dramatiques l'emportant sur le dessin.

Puis, une autre révolution artistique fut celle remportée par le *réalisme* prôné par Courbet vers 1848, et enfin en 1870 apparition de l'*impressionnisme,* sous le pinceau de Manet.

. . . .

Après ce préambule, intentionnellement schématique, nous voici de retour à la peinture techniquement envisagée.

Nous avons vu les élèves-artistes à l'étude en commun. Voici venir les maîtres chez eux, en leur propre atelier.

Alors qu'étant élèves, ces jeunes gens demeuraient préoccupés simplement d'apprendre les dessous de leur art, de rompre leur œil à toutes les difficultés du dessin et de la couleur, d'acquérir enfin une maîtrise machinale qui leur permît un jour de s'affranchir du vil mais nécessaire métier, l'heure est venue pour eux, maintenant, de faire acte d'artistes.

Dans le recueillement de l'atelier, le peintre, alors, va s'efforcer de montrer sa personnalité, d'affirmer son genre.

Le genre en art. — Sera-t-il peintre d'histoire ou de genre? de nu, de marines ou de nature morte? Se

fera-t-il applaudir comme paysagiste, portraitiste ou comme peintre militaire?

Ici, le don flattera le choix du genre spécial, si toutefois la voie n'est dévoilée, soudain, par le hasard.

Mais, dans ce choix, il y a place pour le préjugé. Le genre spirituel, par exemple, est déclaré inférieur, par opposition, sans doute, au genre opposé...

Il est entendu, en revanche, que la grande peinture consiste en de vastes toiles maussades, ultraclassiques et d'un métier surabondant.

Nous pensons qu'il y a un milieu à prendre entre toutes ces exagérations, et, à notre avis, Lancret, Fragonard, Boucher..., peintres de genre, spirituels, valent Poussin, Le Sueur, Lebrun, peintres de grande peinture historique.

Il s'agirait, au surplus, de déterminer où le genre spirituel commence, et de ne point le confondre avec telles toiles anecdotiques, tendant à l'esprit, — ce qui n'est point pareil.

Bref, esprit, dans notre pensée, signifie finesse de l'intellect et originalité puissante d'expression, et non plaisanterie forcée et de goût douteux.

C'est l'art des Gérôme, Paul Baudry, Luc-Olivier Merson, par exemple, en peinture, et Frémiet en sculpture, et non le pseudo-art de M. X., dont les mitrons et les ramoneurs annuels constituent une farce d'antithèse aussi facile que fastidieuse, qui, pour faire rire le public, n'en est pas moins détestable. En résumé, le talent seul excuse toutes les fantaisies et toutes les audaces. Rembrandt, Rubens, Téniers, Callot, Courbet, Rops et *tutti quanti,* se moquèrent avec raison du qu'en dira-t-on, lorsqu'ils débridèrent leur génie.

Des sots ont bien qualifié l'illustration d'« opérette

de l'Art », malgré Gustave Doré, Émile Bayard, Bida, etc., et l'art léger des Lecocq, des Offenbach, des Messager, fut bien maltraité de « musiquette » !

Comme si l'Art se devait exclusivement à une prétention, au delà de son expression distinguée et de sa désinvolte fantaisie !

Bref, l'artiste peintre a choisi son genre ; nous le trouvons maintenant en son atelier, vaste pièce très élevée de plafond et meublée avec une recherche et un pittoresque de bon goût, éclairée soit par une large verrière, distribuant une lumière fixe, de côté ou d'en haut, ou des deux côtés à la fois, au caprice d'un rideau.

Le luxe des peintres. — Nous devons dire, avant de nous extasier plus avant sur le luxe du home de nos maîtres peintres actuels, que rien n'égale en magnificence celui des peintres étrangers. Nous aimons à constater que ce luxe, chez nous, est même, parfois, entièrement sacrifié aux exigences strictes du labeur, tandis que partout ailleurs les maîtres artistes s'entourent d'un faste qui leur apparaît un côté indispensable.

Que nous voilà loin de la simplicité d'un Michel-Ange constatant : « Quoique riche, je vis comme un pauvre ! »

Écoutons, à propos des aspirations et réalisations contraires, le souvenir que l'un de nos amis rapporta du jubilé de François-Joseph, auquel il assista.

« ... Le célèbre peintre Hans Mackart était là ; on le reçut en grande pompe, il fut couvert de lauriers ; on le combla d'honneurs comme un souverain. L'entrée triomphale de Mackart fut grandiose ; figurez-vous

le grand peintre avançant à pas lents avec sa suite formée des dames de la cour, ses modèles, en robes de velours et d'or, comme un autre Titien accompagné de belles Vénitiennes.

« De même que Victorien Sardou, dont la galerie des Sphinx située dans sa propriété de Marly est renommée, rien ne saurait donner une idée de l'extraordinaire effet produit par ces momies richement vêtues que Mackart avait su, dans son palais, éclairer de si poignante façon. »

D'autre part, c'est Millais, le célèbre peintre anglais, peignant en habit noir, tandis qu'une armée de laquais, poudrés à frimas, veillait autour du maître.

Pourtant, nous verrons que l'atelier du sculpteur, en général, est obligatoirement dépourvu de splendeur, et que celui de l'architecte garde généralement une banalité caractéristique, due à l'austérité et à la froideur de ses travaux.

Quant à la considération, corollaire du luxe précédemment vanté, dont jouissent les célébrités artistiques auprès des chefs d'État, elle ne s'est point démentie depuis François Ier. A notre époque, Bonnat, peintre officiel des présidents de la République française, connut l'intimité de ces personnages, de même que Menzel, en Allemagne, fut le favori de Guillaume II, et Leighton celui du prince de Galles, aujourd'hui roi d'Angleterre.

Au surplus, la couronne du génie vaut bien l'autre, et si toutefois nous ne cherchons pas à lutter de faste avec le décor des artistes étrangers, nous pouvons nous contenter hautement de la supériorité de l'art français.

Matériel et organisation techniques du peintre. Son

métier. — Mais revenons à l'organisation technique du peintre.

Celle-ci comporte des chevalets pour placer les toiles, une table à modèles, un meuble pour ranger les accessoires et produits nécessaires au travail, un mannequin, des porte-cartons, etc.

Quant aux pinceaux, ils reposent à la façon d'un bouquet, la soie en l'air, dans des pots.

Parlons maintenant de l'exercice du métier, en tous ses détails.

L'artiste, d'abord, cherche son sujet et le format de celui-ci, au moyen de plusieurs croquis éliminatoires, jusqu'à ce qu'il ait trouvé l'arrangement, la ligne et le sentiment désirés.

Après quoi, il passe à l'esquisse peinte du tableau.

Cette esquisse doit être conçue en les dimensions réduites de la toile sur laquelle le tableau sera réellement exécuté.

Quelquefois deux, trois esquisses et plus sont nécessaires, et, après comparaison entre elles, l'esquisse définitivement choisie est réservée. Dès lors on s'appliquera de son mieux à en demeurer l'esclave.

L'esquisse est traitée en manière de *pochade,* c'est-à-dire peinte largement, sans dessin précis, plutôt dans l'esprit de l'harmonie et de la ligne générale, faite d'imagination, sans modèles, ou mieux « de chic ».

Passons maintenant à l'exécution du tableau. Ce dernier sera peint sur une toile tendue sur châssis, dont la dimension a été arrêtée au format nécessité par l'esquisse et selon l'intérêt que celle-ci présente.

Avant ce genre, dit portatif, on peignait à fresque, c'est-à-dire à même les murs, sur un enduit préalable.

Ensuite, le subjectile adopté fut le panneau de bois ou de carton, voire même le vulgaire papier cher à Holbein, et enfin la toile, presque exclusivement usitée de nos jours.

Mais la préparation que comporte la toile à peindre actuelle diffère selon les praticiens. Les uns préfèrent un grain lisse, les autres une surface rugueuse, sur laquelle la pâte glisse ou s'accroche, suivant le genre propre à chacun ; certains encore peignent sur des toiles recouvertes d'un enduit sombre.

Ces caprices, au surplus, varient suivant la facture, la virtuosité ou les commodités du genre propre ; ils dépendent aussi du tempérament différent.

Ainsi nous nous souvenons d'avoir surpris cet assaut ironique entre deux maîtres peintres modernes, l'un apôtre du fini et l'autre adepte de la vigoureuse ébauche : « Tu peux peindre là-dessus, toi ? » disait ce dernier en passant son pouce sur la surface polie de la toile du maître « lécheur ».

Ce à quoi le lécheur piqué répondit : « Oui, je sais, tu préfères la toile sur laquelle on peut faire craquer les allumettes ! »

Mais poursuivons : il s'agit maintenant d'agrandir l'esquisse et de la tracer sur la toile du tableau.

On procède à ce soin soit au moyen mécanique de la mise au carreau[1], soit à l'aide d'un *carton*, c'est-à-dire en recouvrant la toile avec une feuille de papier légèrement teinté, sur lequel on dessinera avec soin, à main levée, l'esquisse au fusain, de son esquisse peinte.

Ce dessin, sorte de mise au net de l'esquisse, pourra

1. Voir les *Arts de la femme*, du même auteur.

être indifféremment « de chic » ou d'après nature; il donnera « à l'échelle » la répétition de l'esquisse et préparera au tableau, favorisant la recherche « en grand » de l'effet en blanc et noir, grâce aux rehauts de craie sur le fusain. On conçoit qu'après ce travail il n'y a plus qu'à procéder au décalque du carton, sur la toile, pour obtenir une *mise en place* impeccable. Toutefois, l'interposition du « carton » entre l'esquisse et la toile n'est pas essentielle ; elle dépend uniquement de la volonté du peintre, qui pourra se contenter de dessiner directement sur la toile, d'après seulement une indication sommaire de la composition.

Du modèle et de son choix. — Aussitôt cette composition nettement tracée et fixée : *mise en toile*, le peintre prendra « modèle », c'est-à-dire qu'il cherchera, parmi les modèles professionnels qui viennent se présenter chez lui, le type convenant le mieux à ses personnages. S'il s'agit d'un « nu », l'idéal de ce nu devra se présenter à lui, selon sa « nature » et son « caractère », puissant ou délicat, élancé ou massif; de même pour l'habillé.

L'artiste s'étant assimilé son personnage, l'ayant rêvé, devra chercher une réalisation en rapport; pareillement pour une tête dont le sentiment s'harmonisera avec la vision intime du peintre. En un mot, le choix du modèle fait intégralement partie de l'art, et si Caravage, qui copiait « laid, commun et trivial », avait été plus préoccupé de ce noble soin, il ne nous apparaît point qu'il eût été amoindri.

L'absence de goût et la préoccupation excentrique, qui marchent singulièrement de pair, connaissent des excès que l'art condamne, et, en somme, il est beaucoup

plus difficile d'exprimer la beauté que la laideur d'un visage. Ainsi donc, à chaque proposition de modèle, l'artiste remarque la qualité de nature qui lui est soumise, il en note les détails et retient enfin l'adresse de l'homme, de la femme ou de l'enfant qu'il a vus.

Souvent, les modèles notés ne satisfont point son idéal, et le peintre cherche tout à l'entour, au gré de ses rêveries, le modèle rêvé, jusqu'à ce qu'il ait obtenu le consentement de « l'oiseau rare » flatté ou converti à l'intérêt monnayé de la pose. Même, pour être plus sûr que cette beauté fidèlement leur demeure, les grands artistes ont des modèles attitrés; parfois aussi, épousèrent-ils la créature de leur rêve, dont le type pieusement chanté, fut souvent la marque essentielle de leur genre, sa note reconnaissable et saluée.

De l'éloquence de la beauté à l'embrasement de l'amour, la distance est vite franchie, le cœur est si près des yeux ! et l'idylle de Raphaël et de la Fornarina embaume à travers les âges.

Pourtant, il est reconnu que l'artiste, en présence de son modèle, ressemble au médecin vis-à-vis de sa cliente, c'est-à-dire que ni l'un ni l'autre ne sont émus en dehors de l'art et de la science, tant l'image de la beauté et de la souffrance implique un exclusif attendrissement ! De sorte que le modèle du peintre n'est qu'un instrument de travail entre ses mains, et que la vertu du modèle-femme, le plus souvent et contrairement aux apparences, demeure à la hauteur du sacrifice de sa pudeur, presque un sacerdoce, et plus prosaïquement : un métier. Ce métier, souvent, d'ailleurs, décida d'une carrière artistique grâce au bienfaisant contact. Nous citerons, entre autres frappants exemples de cette haute contagion, le cas de Mme J. R., pein-

tre éminent, digne de son maître Roybet, dont elle fut longtemps le modèle avant de lui disputer sa gloire.

J. R. qui, adolescente, avait posé à Falguière son impérissable *Diane,* cette autre gloire de son corps!

Le nom de Dosy vient encore sous notre plume, Dosy aujourd'hui statuaire de talent et fort riche, après avoir débuté comme modèle...

Ce métier, même, connut le suffrage des amateurs qui, bénévolement, immolèrent leur physique pour la bonne cause de l'art; tel fut le rôle d'un certain littérateur ami du peintre Aimé Morot, posant à ce maître son *Christ en croix*, sans oublier que les traits de telle vierge célèbre sont ceux d'un jeune élève complaisant...

Roybet, au surplus, a bien mis à contribution ses plus brillants collègues, sinon tous ses amis! Combien d'actrices connues, de ballerines célèbres, apportèrent encore le tribut de leur grâce et essayèrent leur beauté — prélude de leur profession — au contact des artistes!

Que de figurants, au théâtre, devinrent plus tard des artistes applaudis! Nous terminerons enfin la singularité des modèles par un sublime exemple. Il s'agit de Dubosc.

Dubosc, modèle achalandé des artistes, il y a environ quarante ans, avait remarqué l'indigence digne de certains candidats au prix de Rome, pour lesquels le payement des séances de pose était un véritable problème, et l'on fut admirablement étonné de voir que l'avarice de Dubosc, à sa mort, s'était convertie en une pieuse libéralité à l'adresse de ceux qui, de son vivant, avaient critiqué sa ladrerie, sans en avoir jamais pressenti le but généreux.

Le buste de Dubosc est à l'École des beaux-arts; le modèle valait cet hommage et cette reconnaissance.

Il est à noter, à propos du choix du modèle, la difficulté, sinon l'impossibilité, de rencontrer la beauté complète, que l'on ne réalise guère qu'au moyen d'emprunts à l'une ou à l'autre créature; et l'harmonie parfaite d'un corps nu s'appelle un bel *ensemble*, et les emprunts : *morceaux*.

On dit, d'une façon générale, poser l'ensemble, ce qui signifie poser entièrement nu, et l'on copie des morceaux : tête, bras, tronc, suivant les spécimens de beauté rencontrés.

On appelle *figure* la représentation d'un personnage, soit nu, soit habillé. On dit : un peintre de figures, par opposition à un peintre paysagiste, de natures mortes, etc., et l'on compte le nombre des personnages figurant dans un tableau, de la sorte : dans tel tableau, il y a tant de *figures*.

Les personnages presque imperceptibles, secondaires enfin, dans un grand paysage, par exemple, sont des *quilles* ou des *notes*.

Mais nous allons retourner au peintre que nous laissâmes devant sa toile, sur laquelle la composition du tableau, son *motif*, est esquissée.

De l'exécution. — Voici qu'il fait sa palette, non sans avoir préalablement redressé, rectifié et châtié la ligne de son dessin, d'après nature, opération qui d'ailleurs peut être pratiquée au cours de la peinture, au bout du pinceau.

La palette du peintre, qu'elle soit ovale ou carrée, petite ou vaste, humble ou excentrique, enfin, donne l'état d'âme, coloriste ou non, de l'artiste. C'est sur la

surface de cette palette, qu'en gammes harmonieuses, violentes ou grises, s'étalent des nuances innombrables, aussi variées que la nature elle-même les propose à l'œil de l'artiste et à son tempérament.

C'est la palette, enfin, qui, garnie de couleurs, parle des indécisions, des recherches, des accents fougueux ou timides du pinceau, modeste auxiliaire de la pensée et de la vision qu'il rendra selon le génie de l'âme directrice. A côté des palettes rutilantes de Rubens, de Delacroix, voici celle d'Ingres, refroidie et mourante.

Donc, armé de ses *brosses,* tenues en même temps que la palette et l'appui-main qui soutient et augmente la précision de la main au travail, le peintre commence à poser de la couleur, à dessiner, à modeler avec de la pâte. Il *empâte* plus ou moins, selon son genre, et peint avec des *jus* ou *glacis* qui colorent simplement la toile sur des *dessous* (couche préalable de couleur). Le liquide propre au jus en question est servi dans des godets facultativement fixés à la palette.

L'artiste se sert aussi de ce liquide pour délayer la pâte et en varier l'épaisseur ; souvent même il emploie la pâte telle qu'elle sort du tube.

En dehors de cet emploi, le liquide est varié selon les propriétés siccatives de la pâte, suivant la tonalité mate qu'il donne, etc.

Les *embus* sont les taches ternes qui apparaissent sur des parties de la toile ; ils proviennent des reprises de peinture et s'évanouissent avec le vernis. Voici maintenant quelques notions générales de technique artistique qui synthétisent les études abstraites du peintre et du sculpteur vis-à-vis de la copie de la nature.

La composition ou arrangement d'un tableau obéit à

des règles d'équilibre, à un balancement harmonieux; il importe que le sujet principal soit le mieux en évidence et que l'ensemble, relié par un effet agréable ou saisissant, frappe l'œil ou l'attendrisse.

D'un côté, la perspective exprime des plans, c'est-à-dire figure les personnages, le paysage, les formes plus ou moins près de nous, plus petits et moins colorés à mesure qu'ils s'éloignent de notre œil.

En dehors de ces préoccupations capitales, qui ont pour but de rendre différentes profondeurs sur le plan uni de la toile, l'artiste peintre observe les *valeurs* qui sont les délicatesses complémentaires de cette illusion.

On appelle effet l'enveloppe soit de nuit, soit de jour, de soleil ou d'ombre, au milieu de laquelle on figure une scène.

En art, le plus souvent, cet *effet* s'exagère suivant le tempérament de l'artiste. Les *valeurs* sont les nuances de la gamme des couleurs, du blanc au noir, ou de la coloration faible jusqu'à la coloration foncée; l'observation des valeurs constitue le modelé. Si, toutefois, le statuaire donne le relief des choses naturellement, le peintre rend ces reliefs par un subterfuge, et, en principe, on obtient le relief en peinture au moyen d'une couleur tranchant sur l'ensemble.

Une *touche* (action de poser le pinceau chargé de couleur) claire indique une lumière (point lumineux). L'extrême clair dit la lumière intensive.

Tandis qu'en sculpture c'est la lumière du jour elle-même qui prouve si les valeurs des bosses et des creux exprimant le modelé, la forme, sont exactes; tandis qu'en sculpture encore, c'est la lumière qui exprime les reliefs, en peinture, au contraire, le travail s'exécu-

tant *à plat*, on ne peut imiter l'effet de cette lumière et des reliefs qu'en modelant des valeurs exactes. La couleur est donnée aussi à la statuaire par la lumière, se cachant plus ou moins dans les creux suivant leur nuance de profondeur, et éclatant de même, à divers degrés d'intensité, selon la saillie des bosses, alors que le peintre n'a à son service que la gamme de sa palette. Mais aussi, goûtez l'avantage de la peinture, dont on n'envisage qu'un côté, tandis que la sculpture peut être examinée (hormis les bas-reliefs) sous tous ses aspects.

La peinture et la sculpture. — Et, puisque nous abordons la comparaison entre les deux arts, lequel des deux est le plus ardu?

En somme, nous pourrions répondre que si beaucoup de peintres sont aptes à faire de la sculpture, nous comptons peu de statuaires ayant fait de la peinture, tant l'étude de la forme s'éloigne de celle du dessin graphique, comme formule.

Certes, parmi ces derniers, il est de brillantes exceptions : celles de Paul Dubois, de Falguière, de Mercié, notamment ; mais si toutefois les peintres se produisent rarement comme sculpteurs, il en est bien peu qui ne touchèrent à la glaise avec quelque mérite.

Parmi les vedettes peintres-sculpteurs, on cite Gérôme, certes; mais bon nombre de statuaires dénigrèrent les productions coloriées du maître jusqu'à les déclarer hybrides; du moins n'en contredirent-ils pas l'intelligence et l'esprit.

Bref, à chacun son métier... Et pourtant, Michel-Ange sculpteur, peintre, architecte et poète, et Raphaël presque autant architecte que peintre, ont

affirmé le contraire; mais l'exemple d'un Ingres, plus touché des éloges adressés à son talent médiocre de violoniste qu'à sa maîtrise de peintre, suffit à autoriser, semble-t-il, le discrédit et le doute attachés à l'œuvre d'un non-professionnel.

Alfred de Musset fut bien salué du qualificatif dédaigneux d'amateur! Mais revenons au modèle dont nous nous éloignâmes d'un bond.

Pour faire *tourner*, c'est-à-dire pour donner la sensation du relief, le peintre observe les valeurs suivantes, bases du modelé : lumière, demi-teinte et ombre. La demi-teinte tient le milieu entre les deux extrêmes; elle est le passage moelleux qui les réunit; tandis que la lumière donne une bosse et l'ombre un creux, la demi-teinte exprime la nuance intermédiaire.

Quant à la facture, c'est la manière de rendre avec le pinceau les impressions du modelé, de l'effet et de la couleur; c'est l'âme de l'artiste dans la « cuisine » du peintre. On appelle *genre* la catégorie dans laquelle rentre le sujet de l'œuvre.

De la facture. — La facture, c'est le style aussi qui fait reconnaître le genre propre à chaque artiste, la preuve de sa personnalité.

Au fur et à mesure de chaque *touche* de pinceau, le *morceau* s'exécute d'après le modèle vivant, placé sur une table à modèle surélevant le sujet à la hauteur de l'œil, dans l'attitude ou mouvement donné conformément à l'esquisse.

On appelle *ébauche* le frottis à la couleur et à la valeur, passé largement sur le dessin, de manière à obtenir soit un dessin, soit une référence des tons, pour donner aussi une idée en grand, de l'esquisse.

Les uns ébauchent tout entière leur toile avant de la peindre, les uns *massent* leur fond, c'est-à-dire l'indiquent grossièrement, les autres n'ébauchent qu'au fur et à mesure et ne peignent leur fond que lorsque leurs personnages sont peints.

Autant de factures différentes pour autant d'expressions diverses de la beauté, qui ne ressortent d'aucune loi formelle.

Voici les partisans de la toile « couverte », c'est-à-dire distribuée généralement de pâte, là les fervents de la pratique contraire; les uns célèbrent les mérites des brosses ou pinceaux ronds, les autres les préfèrent carrés; ceux-ci fignolent, ceux-là peignent brutalement, posant de la couleur au bout de leur couteau à palette, comme Courbet.

Ce sont les manifestations contraires de la peinture exécutée du « coup » et de l'art de « revenir » par successions de touches et de transparences...

Les tons seront tantôt fondus entre eux, dans la matière, tantôt simplement juxtaposés. Pointillistes, tachistes, autant de goûts, de manières, de trucs, que guette seul le résultat[1].

De trucs, nous le répétons à dessein, car, le plus souvent, la facture n'est qu'une « sauce » où baigne un « morceau » toujours le même!

Bref, l'œil du peintre va du modèle à la palette et de la palette au tableau, s'avance, se recule pour voir l'effet d'ensemble, et, lorsque l'artiste ou le modèle est fatigué, l'heure de la pose sonne.

Tandis que le modèle, s'il est nu, passe vivement une robe de chambre ou se drape (car il retrouve

1. Michel-Ange n'aimait pas la peinture à l'huile; il l'appelait un art de femme ou d'oisifs et de paresseux.

soudain sa pudeur lorsque l'excuse de l'art n'auréole plus les yeux qui le regardent), l'artiste recharge de couleur sa palette s'il y a lieu, ajoute d'autres tons, etc., et contemple enfin son œuvre, à distance.

Si le *morceau* ne plaît pas, il le gratte avec le couteau à palette pour le *reprendre* ensuite, jusqu'à parfait contentement.

Puis la séance continue, le modèle redonne son mouvement et l'artiste ressaisit sa palette, ses pinceaux et son appui-main, sans oublier l'essuie-pinceau à l'aide duquel il nettoie chaque brosse, lorsqu'il change de ton ou lorsque celle-ci est trop chargée de couleurs.

Pour ne plus reparler des modèles, voici encore quelques renseignements les concernant. Nous savons le prix de leur semaine en académie ; voici maintenant leur salaire « à la séance » chez le peintre et le sculpteur.

La séance, qui dure quatre heures, de huit heures à midi et d'une heure de l'après-midi jusqu'à cinq, durée d'heures maximum, se prolonge en réalité moins longtemps, suivant les habitudes laborieuses de l'artiste.

Prix de chaque séance : cinq francs, soit dix francs la journée pour les modèles femmes, et quatre et neuf francs pour les hommes et les enfants.

Ces prix, encore, peuvent se traiter à forfait, selon la durée d'un tableau ou d'une statue ; ils sont ainsi plus modiques, et les artistes riches et renommés compensent la médiocrité de certains marchés entre modèles et rapins, collaborateurs peu fortunés, en payant grassement les séances sans se soucier du tarif. Une curieuse exigence du modèle posant le nu est

que le thermomètre marque vingt degrés au plus et dix-sept degrés au moins : l'intérêt de la santé prime judicieusement ainsi celui de l'art ou s'accorde aisément avec lui.

Mais poursuivons. Lorsque l'artiste croit avoir donné à son œuvre tout son talent et tout son cœur, le tableau est terminé, il ne reste plus qu'à le laisser sécher.

Les divers modes d'exécution, leur durée. — Quant à la durée d'exécution, elle dépend de l'habileté de l'artiste, de sa facilité, et souvent aussi du point de départ de l'esquisse inspiratrice, dont il n'y eut rien, ou presque, à changer en cours du travail.

Rubens, d'après la légende, peignit sa merveilleuse *Kermesse* en huit heures, et, si la fraîcheur de cette œuvre peut être imputée à son improvisation superbe, il n'empêche que des toiles comme peinées, traînées en longueur, peuvent lui être aisément comparées.

Plus on analyse et goûte, en art, plus les différences, les contradictions, s'accentuent. A chacun son génie, sa pensée propre, à chacun son œil... Autant de désinvoltures adverses et triomphantes.

Les uns naissent coloristes comme Delacroix et Puvis de Chavannes, dont nous choisissons l'antithèse frappante, afin de démontrer par l'exemple qu'il ne suffit pas, pour être coloriste, de multiplier les gammes de tons rutilants et bigarrés; les autres émeuvent par la frigidité stylique du dessin, qui chez eux absorbe et domine la couleur.

Les uns sont des « méticuleux » visant à la vérité photographique; les autres ne procèdent que par abstractions et ne recherchent que le sentiment.

De même, nous n'entrerons point dans le détail (car

il faut nous borner) des différents modes de peinture : à la cire, à la colle, à l'œuf, à l'eau, adoptés suivant la fantaisie, le but et les visées de l'œil, grand ou sans prétention, décoratif ou de chevalet, variant suivant le véhicule et le support : ivoire (miniaturistes), papier (aquarellistes), peau, parchemin, étoffes (éventaillistes, enlumineurs), faïence (céramistes), etc. Nous ne mentionnerons pas davantage la qualité des couleurs entre elles, suivant leur différente origine (minérale, végétale, animale et d'aniline), et l'on comprendra que ces couleurs varient selon leur emploi, étant destinées à être cuites (céramique), les autres s'appliquant à froid, tour à tour positives (à l'huile) ou négatives (à la colle).

Nous nous contenterons aussi de citer les pratiques du fusain, du pastel, de la sanguine, etc., dérivant d'ailleurs du dessin et de la peinture. Revenons maintenant au tableau terminé : le voici parfaitement sec et prêt à être verni. Ce dernier soin ravivera les couleurs et donnera à l'œuvre sa beauté d'ensemble, que couronnera l'encadrement, auréole suprême !

Du cadre. — La préoccupation du cadre, bien que secondaire, n'est pas indispensable, car l'art de se faire valoir est encore un art.

Le principe de l'encadrement réside donc en l'emploi d'un cadre doré, blanc ou noir, petit ou grand, suivant l'effet réclamé par le tableau, qu'il devra faire ressortir et avantager.

L'art d'encadrer est proche de celui de bien placer en son jour et en son entourage, sur un fond favorable, le tableau exécuté.

Comme tout enjolivement, il suit la mode, car forme et style varient à l'infini, et les cadres ovales tant

vantés naguère feraient rire maintenant. Le vernis lui-même n'est pas communément apprécié : lassé du poli, on applaudit au terne..., on place aussi sous verre.

Avant de quitter le tableau que nous venons d'encadrer, résumons, en les admettant supérieurement comprises, les qualités qu'il renferme : composition, dessin, effet, couleur, et, enfin, planant au-dessus, parfum supérieur : le sentiment.

Des couleurs. — Nous terminerons ce chapitre par un léger coup d'œil rétrospectif concernant les couleurs autrefois employées et le prix de certains tableaux anciens comparés aux nôtres.

Ce regard en arrière viendra compléter la physionomie que nous esquissâmes des ateliers à travers les temps.

Naguère, les couleurs devaient être broyées chez l'artiste même; c'était aux élèves du maître, ou rapins, que ce soin incombait[1]. Maintenant que les couleurs sont vendues toutes prêtes, en tubes, il ne reste plus, comme équivalent de cette « cuisine », que l'insigne honneur de la palette du maître raclée et essuyée par le néophyte, après la séance...

Signalons, en revanche du progrès dans la présentation des couleurs, leur qualité inférieure relativement aux antiques produits colorants et procédés de broyage. Qu'adviendra-t-il, dans moins d'un siècle, de nos belles toiles actuelles, alors que les primitifs demeurent frais et roses comme s'ils dataient d'hier?

1. A l'époque de Raphaël, le bleu d'outremer se payait littéralement au poids de l'or. Vendu dans des tuyaux de plume, on le mettait d'un côté de la balance tandis que de l'autre on équilibrait son poids avec de l'or en poudre.

Le prix d'un tableau. — Quant au prix de vente des tableaux actuels comparé à celui des toiles anciennes, il semble, malgré le désir des contrastes, partager les mêmes inégalités du hasard; et, si Murillo vendit son *Assomption* pour « une bouchée de pain », et Boucher et Velasquez pareillement leurs œuvres de début, Millet se défit pour douze cents francs de ce même *Angélus* qu'après sa mort plus de huit cent mille francs rémunérèrent.

Payements aussi ridiculement exagérés dans leurs extrêmes, qui nous remettent en mémoire ce fragment de lettre signée Joseph Vernet, dont on goûtera la naïveté et la modestie : « ... Si l'on veut savoir le prix ordinaire de mes tableaux, le voici : de quatre pieds de large sur deux et demi ou trois de haut, quinze cents francs chaque; de trois pieds et la hauteur en proportion, douze cents francs; de deux pieds et demi, mille francs; de deux pieds, huit cents francs; de dix-huit pouces, six cents francs, et plus grands ou plus petits, mais il est bon de dire que je fais beaucoup mieux quand je travaille en grand... »

Fort heureusement pour lui, Meissonier ne fut pas payé à la dimension de la toile, au taux d'un Joseph Vernet!

En recherchant parmi les tableaux achetés cher, nous lisons qu'une certaine *Vache* de Paul Potter fut cédée par l'impératrice Joséphine à l'empereur Alexandre, en 1815, moyennant deux cent mille roubles, soit 800,000 francs en monnaie française; de même les *Grandes Bacchanales* de Poussin trouvèrent acquéreur à Londres pour 15,000 guinées (975,000 fr.), et la *Fille d'Hérode portant la tête de saint Jean-Baptiste sur un plat*, de Titien, fut adjugée à 226,250 francs.

Ainsi se renouvellent les temps sans beaucoup varier; les tableaux, naguère comme aujourd'hui, servirent plus ou moins de combinaisons de banque, au gré des marchands de tableaux. Ils eurent un cours et une vogue qui supplanta leurs qualités propres ou flatta leurs défauts suivant la mode. De là une fluctuation déplorable, d'autant que généralement elle n'enrichit pas les artistes, mais leur barnum et leurs bonisseurs, au surplus, de préférence après la mort des intéressés...

L'anecdote de Rembrandt faisant annoncer son décès afin que ses tableaux fussent payés cher, est toujours vraie.

Et la mort du Corrège, attribuée à un refroidissement pris à la suite de la longue et pénible route qu'il fit pour porter lui-même à sa famille le prix d'un de ses tableaux payé en monnaie de cuivre, apparaît singulièrement tragique à notre heure. L'on ne voit guère, en effet, un de nos maîtres modernes regagnant ainsi ses pénates, même chargé d'or!

Rarement, d'ailleurs, le prix proposé pour une œuvre est proportionné à son mérite; le hasard de la réussite en art explique les aléas de la vente.

Voulez-vous, au surplus, un dernier trait, à rapprocher de l'ironie de Rembrandt? Il s'agit, cette fois, de Michel-Ange enfouissant une de ses œuvres dans une vigne où il savait que des fouilles allaient être pratiquées.

La beauté de cette œuvre, aussitôt déterrée, fut célébrée par tous les connaisseurs comme l'un des vestiges les plus fameux de l'art antique, et l'on nous conte l'unanime désappointement desdits « connaisseurs » lorsqu'ils surent le piège railleur de l'admirable Buonarotti!

Le snobisme d'appréciation visuelle ou monnayée est éternel, au point qu'il apparaît que si la *Vénus* de Milo recouvrait ses bras et que si la *Victoire de Samothrace* retrouvait sa tête, ces deux chefs-d'œuvre perdraient tout d'un coup leur sublime qualité. De même, si l'*Angélus* n'avait point été vendu près d'un million, qui sait ce que l'on penserait de la valeur artistique de cette œuvre, pourtant très inférieure aux *Glaneuses* du même peintre, d'ailleurs payées par l'État beaucoup moins cher?

Que de toiles anciennes acclamées seulement pour leur vétusté! Combien de « chefs-d'œuvre » tant prônés à travers l'habitude admirative des années, verraient se fermer devant eux les portes du Salon annuel, actuellement, si la signature du « maître » était remplacée par un nom inconnu!

Qui dira les mystères des habiles rentoilages et autres restaurations de toiles... modernes, à peine sèches!...

L'horreur de la limpidité, proclamée banale, vaut la prétention distinguée de n'y voir que dans les ténèbres. C'est le thème de la chanson des siècles!

Maintenant que nous avons vu des élèves et des peintres fictifs, nous allons aller interviewer des célébrités de la palette. Ainsi, au fur et à mesure de leur parole, achèverons-nous l'ensemble de notre documentation technique et ambiante.

VI

CHEZ DEUX PEINTRES ADVERSES : WILLIAM BOUGUEREAU[1] ET HENRI MARTIN

Chez William Bouguereau. — Nous voici dans l'atelier de William Bouguereau. Le célèbre peintre, tout bonnement assis sur une caisse de bois, nous écoute en souriant. Nous venons l'interviewer, et, pourtant, ce sont les yeux du maître qui interrogent !

« La peinture à l'huile, voyez-vous... c'est bien difficile !... » Et comme nous attendons la fin de la boutade, Bouguereau abrège par un : « C'est tout ! » d'une éloquence trop brève, à notre avis.

Maintenant, l'artiste, qui seulement avait tourné la tête lorsque nous entrâmes, s'est remis au travail, nous invitant à le regarder peindre, sinon à l'écouter.

Le tableau en train représente une Vierge et des anges, la note familière du peintre, dont on connaît l'aimable couleur rose et nacrée sertie dans un dessin impeccable. Proche du chevalet, le modèle, une fort jolie jeune fille, figurant la Vierge, repose sur une sellette, tandis qu'alentour, des esquisses différentes représentent le tableau réduit sous différents aspects d'arrangement et d'effet.

A noter aussi un croquis superbement écrit, sur

1. Cette interview fut prise chez le célèbre artiste un mois avant sa mort.

papier bleu rehaussé de blanc : c'est la reproduction nue du modèle que nous voyons actuellement drapé. Les maîtres académiques sont restés justement fidèles à cette précision du nu sous le vêtement, bien que David, notamment dans son *Serment du Jeu de paume,* ait exagéré le scrupule de vérité... inutile.

« Pour faire de l'art, voyez-vous, il faut beaucoup travailler, et pour cela la santé est obligatoire. Je me porte bien, j'ai beaucoup travaillé, je ne me reposerai jamais. »

Et nous pensons, en regardant le vénéré maître, qu'il doit encore à sa santé cette volonté extraordinaire, qui fit de lui un artiste calme, pondéré et triomphant dans la lucidité de ses idées simples et résolues.

Nous causons maintenant de choses et d'autres; la conversation est engagée dans des souvenirs familiers de maître à élève, et W. Bouguereau n'est nullement gêné dans ses répliques par les nécessités de son travail, qu'il n'interrompt pas.

Le métier extraordinaire du maître, son étonnante habitude, semblent lui accorder le repos que sa main ne veut jamais prendre.

Au point de vue technique, que de bêtises ont été écrites sur Bouguereau ! Ainsi, raillant son labeur têtu et soi-disant intéressé, d'aucuns prétendirent que lorsque l'artiste était forcé de quitter sa tâche, pour satisfaire... un besoin naturel, il perdait mille francs !

D'autre part, des esprits facétieux, faisant allusion à la facture lisse du maître, affirmèrent que Bouguereau *léchait* ses tableaux, opinion doctement mise au point par des critiques avisés, qui dénoncèrent l'emploi du blaireau (pinceau à longs poils souples servant à fondre des tons).

Or, ni « léchage » ni « blaireautage » : le peintre finit excessivement ses tableaux, voilà tout; il aime les toiles polies, et ses brosses sont larges, contrairement encore à la légende, qui attribue à l'artiste des pinceaux de miniaturiste. Il ébauche largement avec une sûreté d'œil et de main extraordinaires, enlevant un « morceau » d'un coup, sans reprises, peignant une figure grandeur nature en huit jours au plus. Voilà de quoi étonner les dénigreurs de ce fini (non de ce « pignoché ») qu'ils imputent volontiers à de la patience. « Je peins avec amour. Voilà l'histoire de mon exécution poussée, et c'est mon genre de rechercher le charme et de plaire. »

Au surplus, comme nous nous extasions sur un vigoureux tableau de jeunesse du maître, *Dante et Virgile aux Enfers,* il corrige ainsi notre admiration : « Oui, mais cela ne se vendait pas! »

Il est de fait que W. Bouguereau, dès cette constatation sans amertume, sut émouvoir le public, son juge suprême, qui dès lors se disputa les toiles deuxième et définitive manière.

Malheureusement, cette grâce, ce charme aux qualités si solides, traduit avec une éloquence originale, devaient engendrer la pâle et indigente copie... « Que voulez-vous, il faut bien vivre! » répond le Maître à notre objection.

Et puis, à ce moment, un poil de brosse étant venu s'échouer sur la surface lisse de sa toile, Bouguereau, à la pointe d'un canif, enleva l'importun.

Il y a identification, ici, entre l'homme et l'œuvre, tous deux épris de rectitude et de placidité, pondérés, équilibrés, raisonnables.

Dessin pur et volontaire, composition sagement mé-

thodique, normale harmonie des couleurs, c'est Bouguereau lui-même, probe, loyal et juste, désarmant les adversaires de son art, avec la sincérité de ses convictions et la sévérité de la célébrité confortablement assise.

Et la simplicité du Maître vaut la netteté de ses vues, la foi de son intransigeance; « il copie ce qu'il voit; pour dessiner et peindre, il n'y a qu'à copier, » sont ses expressions favorites. Est-ce sa faute s'il voit trop beau et vous trop laid? Point de fastidieuses théories, et, devant la critique, Bouguereau demeure imperturbablement indifférent des erreurs de la critique!

Nous nous souvenons qu'un jour Gounod était venu rendre visite à l'auteur de la *Mater afflicta;* il s'arrêta devant une toile du Maître qui représentait une nymphe dans un paysage.

Le célèbre musicien, tout à l'enthousiasme de son admiration, se laissait aller à des comparaisons harmoniques entre son art et celui de son hôte. Ainsi, dans le paysage, à la place des « verts », Gounod percevait la douceur des instruments à cordes; telle draperie aux tons aigus lui suggestionnait la sonorité des cuivres; là, des harpes eussent bien rendu la mélancolie de cette gamme des fonds.

Et ainsi de suite, jusqu'à remplacer par de l'orchestration la valeur harmonique et l'impression du tableau.

Il fallait voir le visage spirituellement ébahi du peintre aux comparaisons du musicien. — « Eh quoi! j'ai donc fait un tableau à musique! » s'écriait enfin Bouguereau, tout étonné que son tableau si simplement exécuté engendrât tant d'originalités imprévues; et puis il ajouta finement : « Allons, cher collègue,

avouez-le, vous avez quelque chose à me demander. — Mais, oui, précisément, répondit un peu décontenancé l'auteur de *Faust* : un mien ami a exposé cette année, et je venais vous recommander son tableau... »

Dans le silence de la conversation interrompue, nos souvenirs suppléent aux paroles qui manquent.

C'est le temps où, étant élèves, nous peignions dévotement des auréoles autour de la tête des saints, des Vierges, des enfants Jésus, le temps où nous décalquions, non sans émotion, les cartons des peintures du Maître pour l'église Saint-Vincent-de-Paul, légèrement grisés par les grandeurs de la facture et les vapeurs alcooliques... du fixatif. — C'est le temps aussi où tous, à tour de rôle, nous nous disputions l'honneur de racler la palette du « patron ».

Jusqu'à ce modèle qui pose actuellement dont le souvenir nous émeut, dans toute l'éclosion de ses vingt ans, et que nous vîmes poser les babys et successivement les Amours ! De même la mère de cette jeune fille et son père prêtèrent leur beauté aujourd'hui fanée, à l'expression enrubannée de l'artiste, cette mère qui enfanta des Amours, semble-t-il, rien que pour la gloire de leur peintre !

A propos de la facture lisse de W. Bouguereau à l'excès flatteuse selon les uns, en dehors de la légende que nous venons de détruire, il est une réalité, sans doute, qui réside en l'emploi d'un liquide spécial réservé au véhicule des couleurs.

Hâtons-nous de dire la qualité secondaire (d'autres penseront malencontreuse) de ce liquide, simple « sauce » autour d'un mets somptueux.

Pourtant nous nous souvenons de l'insistance amusante de certaine vieille demoiselle américaine, folle-

ment éprise de la facture du Maître qu'elle essayait vainement d'imiter, de toute la force de son mauvais talent de peintre.

Elle allait et venait mystérieusement d'élève en élève, supplier que le nom de la merveilleuse drogue lui fût révélé.

Et nous, de livrer le « secret » différent, suivant notre ingéniosité gouailleuse, jusqu'à imaginer d'horribles mélanges ou corrosifs ou nauséabonds.

Si bien qu'un jour nous contâmes nos sollicitations et nos facéties au patron, qui nous dit, en haussant les épaules : « Dites donc à cette demoiselle que tout le secret de mon métier est dans le manche ! » Comme il avait raison !

A propos de facture et de secret « dans le manche », voici une autre anecdote plaisante dont Henner fut, cette fois, le héros.

La scène se passe à l'Institut; la commission du *Dictionnaire* de l'Académie a décidé de proposer à la section des beaux-arts la rédaction du mot « bitume ».

On sait les préférences incontestables de Henner pour cette couleur. Aussitôt les peintres d'entourer Henner... Lui seul saura savamment nous parler du bitume.

Et le vieux maître alsacien, avec son accent prononcé, de répondre tout étonné et calme à l'interrogation malicieuse de ses confrères : « Le *pitume ?* le *pitume ?* Je ne sais pas ce que c'est, moi, que le *pitume !* »

Mais revenons à notre hôte. Voici l'heure du repos, le modèle saute prestement de la sellette pour offrir une allumette à la pipe ou à la cigarette « éternelle » du peintre.

Il est vrai que, le plus souvent, pipe et cigarette

s'éteignent, car le patron est dur pour la pose et sa fréquence!

Mais aussi, quelle aubaine de poser chez lui! Il déteste tant le changement. Voulez-vous savoir encore ses préférences en beauté féminine? Il adore la couleur des blondes, aime celle des brunes, et déteste celle des rousses!

Savez-vous que son petit-fils, aujourd'hui brillant officier, lui posa, étant baby, l'un de ses plus jolis types d'Amour? et que, pour obtenir sa tranquillité obligatoire, l'enfant fut immobilisé, par la nécessité... sur un vase? Que de souvenirs à dire encore! Mais nous sortirions de notre cadre!

Quant à l'atelier du Maître, il n'offre rien de particulier, il respire le travail, non dans la fièvre, mais dans son opiniâtreté. Point de luxe, mais abondance de commodité stricte et de rationnel; beaucoup de toiles en train. Même de sa villégiature estivale, le Maître rapporte ponctuellement une dizaine de tableaux, non d'études : ce sont là ses devoirs de vacances!

Tout cela est magnifiquement encadré en des ors et moulures invariablement les mêmes, parce que leur beauté satisfit une fois pour toutes.

Point de luxe dans le décor intime, avons-nous dit, etpourtant, dans un coin de son immense atelier, derrière une draperie qui dissimule une annexe, il y a un superbe christ de Rubens. C'est là que furtivement W. Bouguereau, tout en se reposant, s'offre du luxe, son luxe de Beauté, égoïste, suffisant à la joie de son existence, renfermée entre l'amour de son art et le bien qu'il fait aux jeunes, vivant sa vie sereinement, douillettement, bourgeoisement.

Au moment où nous allions prendre congé de notre

« patron », une visite fort intéressante nous retint : celle d'un peintre candidat à l'Institut par suite d'une vacance à l'Académie des beaux-arts.

Selon l'usage, les candidats se rendent chez les élus pour solliciter leur suffrage et exposer leurs titres.

Le visiteur en question est une célébrité à laquelle manque seulement la sanction de la Coupole. Accueil chaleureux de la part de Bouguereau, confusion de bon ton chez le postulant...

Le « patron », pourtant, ne « s'avance » guère. Certes, il apprécie la valeur de son « futur » collègue, mais seraient-ils vrais les bruits que l'on fait courir? (Émotion et protestation préventives du « futur collègue ».) Les mauvaises langues reprocheraient à l'artiste en visite sa bonne chère, ses mœurs de bon vivant... Cette fois, le candidat sur la sellette se récrie : calomnies, exagérations, jalousies ; et le « patron » rit béatement de l'émoi qu'il fait naître malicieusement sans y attacher d'importance; mais qui sait?... l'Académie est une société très collet monté...

Bref, W. Bouguereau raconte à son « jeune » collègue les péripéties de ses propres visites d'antan, celle à Berlioz notamment.

Berlioz, perclus de douleurs, ouvre lui-même au peintre. Chaque pas lui arrache un cri... Bouguereau timide ne sait quelle contenance prendre, cherchant la porte libératrice.

La glace est rompue sur cette anecdote familière, le candidat absous, et le « patron » reconduit son « futur » collègue le cœur embrasé d'espoir...

Un uniforme pour les élèves de l'École des beaux-arts. — Tandis que nous nous rendons chez Henri

Martin, dont nous choisissons la célébrité si différente pour notre contraste obligatoire, l'esprit de liberté, la contradiction des manières artistiques, nous remettent en mémoire l'idée saugrenue de la création d'un « uniforme » que certains fantaisistes voulurent naguère donner aux élèves de l'École des beaux-arts !

Des réunions eurent lieu pour trancher la grave question, chacun disant son mot, dessinant son costume idéal; bref, ce fut le projet du peintre Henri Pille qui réunit tous les suffrages. La question du chapeau demeurant particulièrement troublante, il proposa bravement le bonnet à poils... sans poils ! !

Le bonnet à poils... *même* sans poils, alla dès lors rejoindre au magasin des accessoires le casque des *pompiers,* cher aux ultraclassiques en souvenir des Grecs ! Et nul désormais n'osa parler du costume des peintres.

Chez Henri Martin. — Tout en devisant, nous sommes arrivé à l'atelier de Henri Martin, un maître aussi peu apprécié de la foule qu'estimé des artistes et des délicats.

Autant la facture de Bouguereau est plaisante, autant celle de Henri Martin est maussade ; autant l'une sourit au public, autant l'autre lui fait des grimaces.

Pourtant, en laissant à chacun son genre, celui de notre nouvel hôte est savoureux à sa manière « lorsqu'on sait le prendre », ou mieux lorsqu'il vous prend à la façon de ces figures ingrates qui sont irrésistibles. Henri Martin a « ce je ne sais quoi » qui empoigne, et sa facture n'est rien qu'un éventail derrière lequel palpite un sentiment. Et cet « éventail » est puissamment éloquent, sinon caressant; il est d'une couleur

intense, d'une délicatesse infinie, d'une volupté âcre et parfumée, suivant l'émotion seule qu'il donne.

Cette facture vibrante, que M. le professeur Metchnikof caractérisa si drôlement, un jour, dans cette interrogation malicieuse : « Tiens, vous peignez donc avec des bacilles? » vaut mieux que ce mot de savant; elle est essentiellement décorative.

Renouvelée de procédés antérieurs (de Signac entre autres), assagie par un métier sûr et pliée à une volonté supérieure d'effet, cette manière donne, entre les mains de H. Martin, son maximum de beauté, au point qu'elle n'est qu'accessoire, malgré son aveuglante persuasion.

Cette facture consiste, en un mot, à exprimer par touches, des couleurs accotées, au lieu d'être mélangées. Parfois la toile est laissée non couverte, d'autres fois elle l'est totalement, suivant l'esprit et la délicatesse du ton cherché.

En résumé, cette facture n'obéit point à une théorie, mais à un caprice renouvelé devant la Nature.

Lorsque l'on examine de près une toile de l'artiste, il semble que l'on vient, tout d'un coup, de mettre en émoi un essaim de papillons !

C'est de votre faute, aussi ! Pourquoi regarder de si près le côté matériel d'une pensée ! Vous n'êtes point ici chez Bouguereau, par exemple, dont la soigneuse et correcte manière vous attendrira doucement de près comme de loin; de même, vous ne trouverez point là, comme chez Meissonier, le tour de force vaincu de la photographie avant Daguerre.

Autre genre : H. Martin demande à être jugé à longue portée; sa facture est un moyen général d'impressionner la vision non suivant la réalité, mais d'après le rêve.

De même que si vous n'avez point pleuré à tel roman sentimental ni ri à telle saillie comique, vous n'êtes point converti à la volonté du roman ni de la saillie, de même, si vous n'êtes point ému devant une toile de Henri Martin, vous ne pouvez la juger sincèrement.

L'artiste ne vise qu'à cela, et peu lui importent les procédés pour arriver à cette émotion. A quoi bon insister sur le parfum d'une fleur laide? Pourquoi s'attarder à la facture qui ne vous a point remué l'âme? Bref, laissons le « moyen » du peintre et examinons les progressions de son travail.

H. Martin ne procède point directement d'après nature, c'est-à-dire du modèle à sa toile; il fait un croquis aussi « poussé » que possible d'après le modèle, ou bien une esquisse, qui lui sert à formuler ses personnages. « De la sorte, nous dit-il, j'estime que j'ai toute latitude pour réchauffer le mouvement froid que me donne la nature en la transférant sur ma toile, et puis, voyez-vous, je tâche mieux, ainsi, d'y mettre du mien. »

Tandis que W. Bouguereau cherche la beauté dans la joliesse, H. Martin la cherche dans le caractère, beauté hantant de préférence des masques ingrats, de crainte de plaire sans grandeur ou trop facilement. Ici, l'amour de la grâce par penchant; là, l'horreur de cette même grâce par tempérament.

De cette différence de rêve naît la divergence du métier, et la beauté à divers étages de contemplation est servie au gré de chacun.

Ici la science infaillible et quiète, là le génie trépidant, incomplet, troublé, tantôt vainqueur, tantôt vaincu.

Il importe seulement d'apprécier la valeur de la réussite, la qualité des hauts et des bas, par rapport à la constante et lassante perfection, souvent.

H. Martin peint progressivement, par morceaux, sans ébaucher généralement, et nous ramassons les paroles qu'il nous jette du haut de son échelle, perdu qu'il est comme un point au milieu d'une vaste toile.

Son modèle, un homme, se tient là, aux pieds du chevalet, prêt à donner un geste pour le contrôle du croquis, point de départ du tableau.

« Lève un peu le bras, tourne la tête. » Ce tutoiement professionnel nous remet en mémoire telle manœuvre au « sifflet » qu'affectionnait un très grand peintre, pour parler à son modèle.

Il arriva qu'un jour le peintre en question, très absorbé dans la traduction des traits d'une auguste dame, — une grande-duchesse, — s'oublia jusqu'à siffler avec accompagnement brusque de tête, pour dire à son noble modèle de tourner plus à droite son port majestueux...

On juge de l'émoi du modèle et de la confusion du peintre! Mais revenons à notre artiste. « Travaillez-vous beaucoup? — Certes, mais inégalement; j'ai besoin d'être entraîné. »

Examinons un peu l'atelier maintenant. Tout y respire le labeur, l'hésitation, le tâtonnement des recherches, la trouvaille voisine à côté de l'erreur; il y a tout un pêle-mêle, ici, qui sent la pensée maîtresse et l'insouciance de la matière.

Jusqu'à la voix méridionale de l'artiste, dont on goûte la chaleur tandis que « burlutent » les papillons de la facture aussitôt qu'on les regarde de près, cette facture qui d'ailleurs est plus à sa place dans la grande

décoration que dans les toiles de chevalet, — plutôt une tapisserie.

Ici, les cadres de l'artiste changent : plus d'or; des baguettes claires en bois naturel, ou bien des cadres modernes rompant avec l'éternel parallélisme...

Le costume même du maître est singulier ; il nous change du simple veston de W. Bouguereau. On sent dans ces différences d'accoutrement, chez l'un, le secret mépris de la tenue bourgeoise, et chez l'autre, la volonté d'une rectitude de mise « comme tout le monde ».

Ainsi varient les visées à travers la réussite : les uns « arrivent » normalement, les autres « singulièrement »; il importe seulement d'arriver, et l'œuvre ne se juge que dans le recul des siècles.

Nous n'avons point opposé W. Bouguereau, personnifiant le talent classique, à H. Martin, apôtre de la maîtrise intransigeante, pour comparer leur valeur, mais afin d'exposer les voies différentes par lesquelles on touche à la renommée.

*
* *

Comparaison entre les arts. — Avant de terminer la technique du peintre et d'aborder celle du sculpteur après le métier intermédiaire de l'illustrateur, une remarque entre les deux arts s'impose.

Tout d'abord, l'art du peintre est moins coûteux que celui du sculpteur, dont la manifestation est fort onéreuse; pourtant le peintre ne peut donner plusieurs exemplaires de son tableau, tandis qu'il est loisible au sculpteur de reproduire sous différentes

formes et dimensions (en plâtre, en marbre, en bronze, etc.) le même sujet.

Nous verrons que si, d'autre part, les arts de l'illustrateur, du graveur, de l'écrivain, du musicien, sont des moins coûteux à pratiquer, l'art de l'architecte est de beaucoup le plus *rare* à exercer.

Le champ d'honneur de l'art. — Nous en arrivons ensuite à cette curieuse constatation, des artistes mourant au champ d'honneur de l'art.

Sans parler du peintre Henri Regnault, qui fut tué d'une balle prussienne, ainsi que le comédien Sevestre, c'est le peintre russe de marines Verestchaguine, victime de la guerre russo-japonaise. Verestchaguine, parti pour documenter son pinceau, fut englouti dans la mer avec le cuirassé qui le portait.

Voici le peintre Paul Merwart enseveli sous la lave que cracha le mont Pelée lors de la catastrophe de la Martinique.

Voici les illustrateurs Daniel Vierge et Adrien Marie, l'un frappé de paralysie alors qu'il prenait un croquis de la fête du cinquantenaire de Victor Hugo, l'autre mourant à peine de retour du Soudan, où l'avait envoyé l'*Illustration*. Sans oublier quantité de paysagistes qui succombèrent à la phtisie, à la congestion pulmonaire contractées en plein air, tandis qu'ils reproduisaient tel aspect de l'hiver, tel effet de neige; et les statuaires victimes de l'humidité et du froid nécessaire à la glaise, et les peintres saisis par un chaud et froid au sortir de leur atelier surchauffé dans l'intérêt du modèle nu, et les architectes tombant d'un échafaudage au cours d'une visite à leur chantier!

Une autre constatation singulière : ce sont les ar-

tistes qui seraient, d'après la statistique des maisons de détention, les « pensionnaires » les plus rares.

Cette ultime note de probité achève de définir le caractère de l'homme après celui de l'œuvre. Le désintéressement de l'artiste, son acharnement à l'idéal, devaient naturellement le garder d'un mauvais geste.

Le lecteur excusera le décousu, peut-être, de ce faisceau si délicat des matières afférentes à l'Art; notre sujet lui-même, abondant et diffus, nous mène, et nous cherchâmes surtout à saisir au vol et à donner un corps à l'impalpable Pensée.

VII

L'ILLUSTRATION ET LES ILLUSTRATEURS. — LA TECHNIQUE DE L'ILLUSTRATEUR. — LES CARICATURISTES. — CHEZ A.-F. GORGUET, A. WILLETTE ET LÉANDRE.

La technique de l'illustrateur. — Si toutefois le métier du peintre s'ébroue en variations similaires, malgré les divers genres adoptés, l'art de l'illustrateur est tout différent.

Bien que procédant du même initial enseignement, il réclame plus de génie, moins de talent peut-être, et nécessite certainement deux dons exclusifs : l'imagination et la mémoire de l'œil, inséparables de la qualité essentielle de l'illustrateur : l'improvisation.

Au surplus, sans nous attarder aux critiques d'infériorité qui vinrent injustement qualifier l'apparente facilité du dessinateur, nous dirons simplement que, si bon nombre d'illustrateurs égalèrent d'excellents peintres, fort peu de peintres purent rivaliser même avec de médiocres illustrateurs.

Par surcroît, le métier de l'illustrateur ne s'enseigne pas : on naît illustrateur! Toute la qualité distinctive de l'art du peintre et de celui du dessinateur gît là; elle est puissamment suggestive.

Donc, ne comparons point les deux manières entre elles, mais examinons leur résultat sur des toiles ou

dans des livres, toutes deux à leur place distinctive et d'égale beauté nettement déterminée.

Malheureusement, le siècle de la photographie a tué la fantaisie délicieuse de jadis, plus préoccupée d'idéal que de vérité.

Voici pourquoi des peintres d'imagination — d'imagination seulement — sont venus, qui firent des tableaux exacts dans des livres, et la débâcle de l'illustrateur fut encore accentuée par l'avènement des clichés photographiques retouchés...

Ainsi mourut le charme spécial, si intuitif, des Gravelot, des Moreau le Jeune, des Dévéria, des Raffet, des Grandville, des Gavarni, des Daumier, des Doré, des Émile Bayard, des Morin, des Vierge, des Bida..., si merveilleusement marqués de génie inventif et d'esprit décoratif, au profit d'une économie déplaisante, conseillée d'ailleurs, en premier lieu, par la pénurie d'illustrateurs doués, et ensuite par la médiocrité des graveurs sur bois, dont l'interprétation trahit à l'excès les originaux qui leur étaient confiés.

L'histoire de l'illustration date de la naissance du livre; elle remonte donc aux temps les plus reculés, c'est-à-dire aux premières manifestations de l'imprimerie. Nous en avons conté le détail par ailleurs[1], et nous ne parlerons ici que de la méthode générale du travail de l'illustration.

Le véritable illustrateur doit être à même de pouvoir dessiner *de chic* toutes ses compositions, quitte à les rectifier ensuite d'après nature, avec plus ou moins de talent. De cette facilité du dessin de chic naît la fantaisie spirituelle du crayon, qui s'énonce sans res-

1. *L'Illustration et les Illustrateurs,* du même auteur.

triction et en toute latitude, parfois en dehors de la vérité, de couleur, de mouvement ou de graphique, mais qu'importe; il s'agit de silhouetter une anecdote, d'imager une pensée, de la fleurir dans le goût du texte, suivant qu'il s'adresse à la gravité des grandes personnes ou à l'agrément des enfants. En ce choix réside le tact de l'illustrateur, collaborateur de l'écrivain, dont il doit saisir l'esprit, le cœur, de toutes les forces de son instruction et de son éducation propres.

Sans éducation et sans instruction, point d'illustrateur, car toutes ces qualités concourent à la finesse de l'intelligence évocatrice, plus ou moins caractéristique, et l'illustration refroidirait le charme de son improvisation au contact d'un document trop consulté ou mal assimilé à la conception légère d'un croquis cérébral. Et cette éducation foncière se complète par une mémoire de l'œil particulièrement développée au service d'une habileté technique prodigieuse : on peut même dire qu'à défaut d'érudition solide, cette mémoire visuelle en tient lieu.

Les modes de gravure. — Bref, abordons les moyens d'exécution. Ces derniers dépendent du genre de gravure employé : soit la gravure sur bois, soit la photogravure.

La gravure sur bois serait certainement le plus beau de ces modes d'interprétation si, comme autrefois, des artistes seulement s'y appliquaient; mais, actuellement, ce métier, presque disparu d'ailleurs, est d'une fidélité traductive tellement inférieure, entre des mains impies, qu'il a perdu son prestige, d'autant que, de plus en plus mal rétribué, ce travail, méticu-

leux et long, ne pouvait s'adapter à l'économie et à la rapidité d'expression moderne.

On se rabattit donc sur la photogravure, opération mécanique dérivée de la photographie, qui a du moins le mérite de ne point gâter le dessin original.

En dehors de ce moyen d'impression, voici pour mémoire la gravure en taille-douce au burin et à l'eau-forte, la plus coûteuse, réservée aux tirages restreints et de luxe, pratiquée exclusivement par des artistes, et la lithographie, genre démodé et malaisé, plutôt originalement usité.

La gravure en taille-douce ou sur métal s'obtient par des tailles creuses, tandis que la gravure sur bois consiste à exprimer un dessin en relief.

Autr edistinction : les gravures en taille-douce et les impressions lithographiques ne peuvent figurer dans un livre que comme hors-texte, étant tirées à part, alors que la gravure sur bois et la photogravure ont l'avantage économique et rapide de donner des clichés pouvant être tirés en même temps que le texte. Mais nous reviendrons plus exclusivement à l'illustration du livre et du journal courants, s'en remettant aux procédés d'impression les plus généralement usités.

Autrefois, les dessins destinés à être gravés sur bois s'exécutaient à même le bois, c'est-à-dire sur un morceau de buis ou de poirier façonné, dont la surface blanchie permettait le crayonnage comme une feuille de papier.

Le bois, ensuite, après avoir été gravé, était placé dans la forme de l'imprimeur, et l'on tirait dessus à même.

Actuellement le dessin est reporté, photographique-

ment, de telle sorte que l'original peut être conservé. Au surplus, pour permettre un grand tirage que le bois ne pourrait supporter, on fait des galvanos, c'est-à-dire que l'on prend, suivant importance du tirage, une ou plusieurs empreintes métalliques sur la surface du bois.

D'autre part, afin de faciliter la rapidité de la gravure, au cours du dessin, le bois est souvent subdivisé en fractions réunies par des vis, et la gravure, de la sorte, peut se faire au fur et à mesure.

Ces différentes opérations, nous le répétons, sont moins fréquentes aujourd'hui, puisque le bois n'est plus si employé et que, lorsqu'il s'agit d'un dessin d'*actualité,* c'est-à-dire de curiosité immédiate, ce dessin est généralement exécuté sur papier, quel qu'en soit le mode de gravure.

Mais laissons là l'intérêt technique de la gravure, dont nous reparlerons spécialement au chapitre qui la concerne et quand nous aborderons la fabrication du livre.

L'illustration du livre. — Bref, aussitôt exécutés, les dessins, quel que soit leur format, sont réduits à celui du livre ou du journal auquel ils s'adressent et gravés à cette échelle. Voici maintenant les phases du travail de l'illustrateur du livre ; nous verrons en dernier lieu celles de l'illustrateur d'actualités. Ces deux genres peuvent être cumulés, mais toutefois le dessinateur d'actualités, étant d'une habileté plus spéciale et plus rare, est le mieux rétribué des deux artistes.

L'éditeur du livre, donc, remet à l'artiste un manuscrit qu'il devra lire et dans lequel il choisira tant de

dessins, décomposés en frontispices, hors texte et culs-de-lampe. Ces dessins pour émailler spirituellement le texte, en reproduiront les scènes principales, avec variété de sujet et d'exécution; ils s'attacheront à suivre si fidèlement l'anecdote, et évoqueront si parfaitement les types créés par l'auteur que, en examinant les images les unes après les autres, la physionomie générale du livre en devra être comprise.

A ce propos, pour identifier plus exactement ses personnages avec la pensée de l'écrivain, le célèbre illustrateur Émile Bayard souvent modelait en terre de petites figurines, jusqu'à la réalisation qui lui apparaissait la plus parfaite. C'est ainsi qu'Alphonse Daudet *reconnut* son Astié Réhu, de l'*Immortel :* « Dieu, que c'était ça! » On sait que ce scrupule de l'expression exacte d'un type valut même à Henry Monnier de ressembler à son grotesque Joseph Prudhomme! De même, relativement à la compréhension du texte, il arriva souvent à Gustave Doré de faire sonner le rire de sa verve crayonnée, tandis que pleurait le glas du manuscrit, — et cela au grand agrément de l'auteur, à qui le succès venait de si imprévue façon.

Souvent, aussi, les illustrateurs se firent-ils donner lecture d'un manuscrit durant qu'ils en enjolivaient un autre.

Pour revenir au livre, les dessins commandés devront avoir telle dimension à la réduction, ce qui autorise l'artiste à faire des compositions généralement d'un tiers plus grandes.

L'éditeur, après quoi, indique le mode de gravure adopté, afin d'obliger le dessinateur à une exécution en rapport.

Aussitôt le dessin terminé, celui-ci est remis à l'é-

diteur, qui, à son tour, le confie au graveur ou au photograveur chargé d'exécuter un cliché pour l'imprimeur du livre.

Le dessin d'actualités. — Passons maintenant à la tâche du dessinateur d'actualités. Celui-ci est un reporter du crayon. Il devra ébaucher un prompt croquis dans la foule calme ou dans une bagarre, sur les débris fumants d'un incendie, ou au théâtre au milieu du rire et des larmes, de la misère et du faste... indifféremment.

Et d'après ce croquis, aussitôt un dessin naîtra, la nuit ou le jour presque instantanément, car le graveur est là, prêt à emporter le dessin, et l'imprimeur impatiemment veille auprès de ses presses... Il faut paraître !

A la plume, au lavis, au crayon, au fusain, peu importe le genre d'exécution, le dessinateur est le clown du procédé ; il s'en joue, il vise à rendre l'effet saisissant de ce qu'il a vu, par de brusques oppositions, par de grandes simplicités qui devront émouvoir au point de masquer les imperfections inévitables d'une composition engendrée dans la fièvre.

C'est durant les croquis qu'il prenait en vue d'une actualité, pendant le siège de Paris, que Daniel Vierge fut appréhendé... comme espion ! Adrien Marie, encore, se laissait voler sa montre dans un quartier sordide de White Chapel, à Londres, si occupé qu'il était, à noter un groupe pittoresque ; c'est Lix enregistrant froidement, lors de la Commune, le spectacle de l'explosion de la poudrière du Gros-Caillou, dont il venait d'être témoin, et c'est Émile Bayard enfin qui connut les rigueurs du poste de police pour avoir été trouvé

rôdant autour des victimes de Tropmann, avant que l'assassin n'eût été découvert!

Nous reviendrons maintenant sur les principaux points de la technique du dessinateur, et, chemin faisant, nous dirons d'autres souvenirs à l'appui de notre texte. Prenons l'artiste dès son esquisse : il s'agit, par exemple, d'illustrer une scène d'un livre. Il faut camper les personnages caractéristiques dans un décor conforme à la pensée de l'auteur. Premièrement, l'artiste se recueille, et, tel un acteur cherchant à s'assimiler un rôle, il tâche de s'incarner ses types dans leur milieu : esquisse dans le brouillard des idées, effort de formule, fixation satisfaisante, exécution.

Le dessin dit « de chic ». — Tout cela, naguère, se réalisait de chic, à force de mémoire de l'œil : c'est le fait d'Horace Vernet, se rendant à plusieurs reprises chez le frère Philippe (dont le nom reste pieusement attaché à l'organisation des ambulances de la guerre de 1870) pour enregistrer « de chic » des traits qui se refusaient à poser devant son crayon; c'est le cas de Gustave Doré oubliant, un jour, chez un éditeur, le document d'un paysage des Alpes dont il devait s'inspirer, et, malgré son oubli, rapportant le lendemain ce même paysage exactement reproduit, qu'il n'avait pourtant qu'entrevu.

Émile Bayard se faisait un jeu, aussi, de crayonner instantanément le portrait des personnages dont on évoquait le nom devant lui; quant à Riou, il eut une vision intuitive des paysages lointains dont l'exactitude satisfit tous les explorateurs de son époque : la photographie n'était point alors pratiquée avec tant

de zèle; le moindre croquis de Riou, par suggestion racontée, équivalait à un document exact.

Les nègres, les Indiens d'Émile Bayard et les paysages de Riou sont des tableaux historiques (voir le *Tour du monde*), et pourtant les deux grands artistes furent des Parisiens endurcis, qui toujours eurent la nostalgie des tours de Notre-Dame!

Au travail! — Reprenons donc le dessinateur où nous l'avons laissé. L'esquisse est faite, le dessin commence, naguère sur bois, à la mine de plomb, aujourd'hui au lavis (ou aquarelle en blanc et noir), ou à la plume sur papier, quelquefois même à l'huile sur toile, mais l'innovation est récente : c'est l'avènement du peintre sur les cendres du dessinateur, la mutation intellectuelle aussi, — une précision, un idéal autres...

L'esquisse est transportée sur le papier, soit à main levée, soit à l'aide d'un décalque, et, en deux, trois heures, le dessin est fait! C'est prodigieux. Les uns, après leur composition cherchée dans un décor, le meublent de personnages, à la façon d'A. de Neuville, les autres ne considèrent le décor que secondairement avec l'effet inspirateur initial; bref, l'arrangement, décidé suivant l'artiste, est repris morceau par morceau avec l'aide de la nature ou laissé tel que conçu.

Toutefois, le croquis imaginatif de premier jet, le mouvement de chic subsiste; plus correct de dessin, il se fût refroidi, car jamais un mouvement copié d'après nature ne donne son intensité d'expression. Il lui faut cette flamme intime que seul l'artiste couve en soi.

L'illustration et la photographie. — Actuellement,

les dessinateurs connaissent les ressources extraordinaires du document photographique, ils en meurent. Naguère, ce secours mécanique eût fait hausser les épaules des maîtres du crayon, il les eût tués!

Eugène Delacroix aimait à s'extasier sur la manière charmante dont Edmond Morin reproduisait ses tableaux du Salon (à cette époque, Niepce et Daguerre n'avaient point encore enfanté), et maintenant la photographie se rit des interprètes. C'est le triomphe de la mécanique!

L'atelier de l'illustrateur. — Quant à l'atelier de l'illustrateur, presque toujours doublé d'un peintre, il est le même que celui du peintre; pourtant il est plus capricieux et dépend des dispositions de son esprit ainsi que des exigences de ses travaux, puisqu'il lui suffit de penser pour évoquer; cave, grenier, salon, tout est bon à son document cérébral, à sa fantaisie spontanée.

Émile Bayard dessinait sur la nappe, durant le repas, sans s'en apercevoir. Gustave Doré, dont les poches étaient remplies de « bois », faisait des dessins jusqu'en chemin de fer. Adrien Marie, tout en mangeant, modelait, sans s'en douter, des animaux avec de la mie de pain; un tel illustrait d'une aquarelle la marge d'un livre dans une fête de charité, à l'aide de pétales de fleurs écrasés; tel autre métamorphosait de fâcheuses taches de graisse sur le plastron d'une chemise en dessins si agréables, que vraiment le dommage devenait une aubaine!

Qu'importe l'atelier à de tels artistes, sans souci du procédé, producteurs féconds en tout lieu et sur n'importe quoi!

Même observation pour les caricaturistes et humoristes, dont la verve vaut le grand art, lorsqu'elle atteint au rire énorme ou à la fine ironie en passant par une synthèse d'expression originale et forte. D'ailleurs la caricature n'est que la fantaisie du crayon d'un dessinateur; elle commande une souplesse imaginative et d'observation souvent géniale et, en tout cas, jamais banale. Daumier, Gavarni, Grandville, Forain, Léandre, Willette, etc., sont des maîtres, et il n'y a pas de hiérarchie dans la maîtrise. Il n'y a que le genre qui diffère, au surplus, et le grand art, à moins d'être une œuvre simplement belle en n'importe quoi, n'est qu'une vaste... escarpolette où se balancent prétentieusement les mauvais génies, les routines pompeuses et les théoriques conceptions.

Au surplus, la postérité qui fit d'un moindre carré de dessin signé Daumier un chef-d'œuvre, se préoccupe fort peu de savoir que cet éloge suprême d'aujourd'hui vient consacrer ce même dessin, détestable naguère.

Nous avons demandé à A.-F. Gorguet, peintre illustrateur à la manière moderne, de nous éclairer sur sa manière de travail. Puis, Willette et Léandre nous initieront enfin à leur genre, qu'ils démontrèrent supérieur, planant sur les préjugés de hiérarchie d'art de toute la force de leur talent.

Chez A.-F. Gorguet. — A.-F. Gorguet, artiste doublement applaudi en sa peinture et ses dessins, sans toutefois qu'il se réclame plutôt du pinceau que du crayon, nous est un précieux exemple d'illustrateur moderne.

Au fur et à mesure de la parole de Gorguet, le lec-

teur établira la nuance entre la décoration du livre naguère et aujourd'hui, d'autant que notre sympathique interviewé ne se fera pas faute, peut-être par mégarde, de déclarer supérieure la manière actuelle, dont il est une des meilleures preuves.

Gorguet débute par cet aveu, que la porte d'abord entre-bâillée aux peintres par mon père et G. Doré notamment, fut décidément ouverte toute grande par J.-P. Laurens, dessinateur occasionnel des *Récits mérovingiens*. Au surplus, notre hôte déclare sans ambages qu'il vise, en son mode d'illustration, à ressembler au tableau. « Ce qui me séduit dans cet art, c'est qu'il se rapproche du tableau. »

Nous y voici, et, dès cette appréciation, voilà que s'envole, effrayée, la vignette d'antan! D'ailleurs, avec des formes de courtoisie amicale, Gorguet nous fait entendre que, les peintres L.-O. Merson, Lynch, Castaigne entre autres, étant parmi ses admirations d'illustrateur, la manifestation délicatement intuitive, moins exacte certes, mais sensiblement plus imaginative et personnelle, en tête de laquelle, après les Raffet, les Charlet, les Dévéria, les Johannot, marchent G. Doré, D. Vierge et mon père entre autres, lui apparaît plutôt désagréablement empreinte de « chic »...

Mais le « chic » n'est-il point ici une des formes géniales de la fantaisie et de l'esprit? Et, à ce moment, nous évoquons la flamme d'un Boucher, d'un Fragonard, d'un Willette, immortels « chiqueurs ».

Aussi bien, Gorguet accentue son opinion en déclarant que les tableaux de Meissonier sont des illustrations, à cause de leur mouvement...

N'est-il pas permis, en effet, au peintre du *1807*, de se ressouvenir du dessinateur des *Contes rémois?*

Bref, la conception différente de l'illustration actuelle étant entendue, écoutons notre artiste. « Je lis mon manuscrit une seule fois, notant en marge les scènes les plus intéressantes, puis je choisis la plus saisissante de ces scènes, dont je crayonne les masses et la ligne au format d'un timbre-poste.

« De ce croquis inspirateur, clef de mon illustration, dès lors je ne varierai plus. Vous savez, enfin, que je peins à l'huile sur toile, en blanc et noir, d'après mon esquisse très agrandie. »

Gorguet nous dit encore que, contrairement à Marold, notamment, qui exécutait ses dessins charmants sans se soucier autrement de la volonté du texte à illustrer, il s'applique, lui, au contraire, à demeurer fidèlement esclave de l'auteur. « De même que la qualité primordiale d'un portrait est d'être ressemblant, l'illustration doit refléter exactement le texte. »

Pourtant, à ce propos, nous signalons à notre interlocuteur le parti pris décoratif de ses propres illustrations, leur style tellement personnel qu'il semble contredire l'assimilation différente à chaque texte. Voyez les physionomies des illustrateurs d'antan, si soigneusement variées suivant les personnages, non dans le style, mais dans l'identification du type écrit par l'écrivain! Souvenez-vous de la tête d'Astié Réhu, l'académicien de l'*Immortel*, si dissemblable de celle du docteur Rameau!

Combien l'une affirme un savant, et l'autre un médecin!

Toutefois Gorguet nous répond que si ses illustrations témoignent d'un sentiment décoratif, d'une facture rigoureuse, cela est à son insu, car toujours son sujet prime tout, dans sa pensée. Et pourtant le délicat

peintre-illustrateur laisse percer ses préférences pour l'idéal antique dans les têtes, du moins, de ses personnages, bien que ce penchant ne soit point une formule.

« Au surplus, je ne dessine jamais « de chic », mais toujours d'après des croquis sur nature ; cette note de nature m'est souvent offerte par un rien, et c'est une nécessité, à mon sens, de se rattacher par un moindre bibelot à la vérité essentielle. »

Nous causons ensuite du dessin à la plume, dont Gorguet est un des maîtres actuels. Ici, le dessinateur s'affirme plus spécialement; grâce à une désinvolture plus essentiellement instinctive, la tradition des Menzel, des Abbey, a laissé la facture originale de notre hôte, indifférente.

D'ailleurs, nous dit-il, rien d'intéressant ne naît d'une copie ou d'une influence trop directe : « Une moindre idée à soi vaut mieux qu'une grande idée empruntée au voisin, et l'originalité seule a servi la cause du don et de la volonté. »

Cela nous amène à parler de l'interprétation du graveur, qui devrait être un décalque sincère, et non une fantaisie jouée sur un thème; et, après avoir constaté d'accord que la gravure sur bois serait un mode idéal de traduction si elle était parfaite, force nous est de nous rabattre à l'unisson sur la gravure photo-mécanique et la photographie, pour leur textuelle fidélité.

Bref, Gorguet, aussi fier de son talent d'illustrateur que de son talent de peintre, ne peut s'empêcher de nous laisser dire que sa première qualité le distingue, en tout cas, de tant de ses peintres confrères, qui seraient bien embarrassés s'il leur fallait illustrer un livre. La formule de naguère : « Qui peut le plus peut le moins, » est ainsi renversée, bien qu'il soit

permis de reconnaître que cette inversion dût plutôt s'adresser à l'illustration de naguère qu'à celle d'aujourd'hui, et nous en avons dit les raisons.

« Combien d'amis sont venus à moi pour me demander comment on fait de l'illustration! « Pourquoi « n'ouvrez-vous pas un cours de cet art? » A quoi je répondis que l'ornementation d'un livre ne s'apprenait guère, et que mes amis n'avaient qu'à faire comme moi. Je vous dirai enfin que l'illustration a parfaitement servi ma cause de peintre. Grâce à la gymnastique cérébrale développée par cette vision instantanée de l'image, la composition de mes toiles fut plus rapide et plus suggestionnante; mon imagination encore, il me semble, eut crainte davantage de la banalité. »

En résumé, si l'art de l'illustration s'est transformé tributaire de la photographie, il n'en demeure pas moins acquis qu'il est une exception admirable dans l'art des peintres. Ainsi se venge — même au mépris injuste de la fantaisie purement idéale d'autrefois — l'art de l'illustration, en faisant la nique à la morgue impuissante de certains peintres.

Chez A. Willette. — En arrivant chez Willette, un chat noir nous salue tout d'abord. « Le chat, c'est le diable, » dans l'esprit du maître de céans, chacun sait cela, tant il hante malicieusement les dessins du charmant artiste.

Il nous faut maintenant traverser un jardinet pour arriver à l'atelier de notre hôte : nouvelle rencontre, celle d'une tortue, animal naïf qui achève de définir, avec le chat diabolique, le symbole de l'âme même de Willette.

Nous trouvons le spirituel dessinateur en train... de

peindre!... Ce n'est pas sans quelque amertume que Willette se plaint à nous d'être étiqueté humoriste. « Je me fais à ce mot, nous dit-il, l'effet d'un coléoptère épinglé par le corselet au-dessus d'un bouchon, par quelque collectionneur féroce! Tenez! Jugez par vous-même : en ce moment, je fais des dessins sur les murs, je les peindrai ensuite; d'aucuns diront que c'est de l'enluminure, parce qu'ils ne savent pas; en outre, on m'a demandé une frise gaie. A quoi bon contrarier la commande par une élucubration macabre? Ah çà! il n'y a donc que les larmes qui comptent en art?

« A ce propos, tenez, un de mes confrères, un Peintre (*avec un grand P*) me dit un jour, faisant allusion à ma facture de peintre (*avec un petit p*) qui consiste seulement à couvrir ma toile avec des frottis : « Toi, « tu ne *nourris* pas ta toile, tu ne l'empâtes pas, en « un mot.

« — Non, mais on a déjà assez de se *nourrir* soi-même; « que serait-ce s'il fallait encore nourrir sa toile? »

« Je ne rentre dans aucune *famille*, chacun son genre; en cet instant je ne fais plus de dessins, j'ai même une commande officielle pour l'Hôtel de ville, et cela n'a pas été aisé à décrocher, je vous l'affirme, grâce à mon étiquette, à mon bouchon, à mon épingle!

« Entre nous, j'ai été le bouc émissaire de Montmartre, aussi ai-je émigré à Batignolles; nous avons, mes collègues du « Chat noir » et moi, passé notre jeunesse à accorder la lyre des chansonniers, qui nous doivent leur succès! »

Tandis que nous regardons la frise endiablée, si délicate, si jeune et si française, qui court sur le mur, tendue à la façon d'une feuille de papier, veloutée de fusain, l'artiste poursuit :

« Dès mon jeune âge, j'avais la manie de crayonner. Ma mère, un jour, m'ayant enfermé dans un cellier pour me punir, j'accomplis la sentence avec joie, et, armé d'un bout de charbon, j'alignai sur le mur des bonshommes et des symboles qui résumaient gaiement les motifs de ma condamnation.

« Que voulez-vous! J'ai toujours été journaliste dans l'âme, combatif sans aigreur ; je n'ai pu laisser passer avec mon crayon les ridicules ou les hypocrisies de mon temps : c'est ainsi que je me suis révélé dessinateur humoriste, si vous y tenez.

« Quand je pense qu'il n'y a jamais eu de dessinateurs à l'Institut et qu'il y a des graveurs! Croyez-vous qu'un Raffet, qu'un Célestin Nanteuil, par exemple, eussent été déplacés sous la coupole? »

Et nous pensons à part nous, que s'il y a des graveurs à l'Institut, c'est-à-dire des interprètes de la peinture, il n'y a point de raisons pour que les compositeurs de musique et les auteurs dramatiques ne voisinent point sous la coupole avec des virtuoses instrumentistes et des acteurs célèbres, autres interprètes. A quand des entrepreneurs siégeant à l'Institut avec les architectes ?

« ... A quelle intensité de couleur ils atteignirent, ces maîtres, par de simples oppositions de blanc et de noir! Ne valaient-ils pas tant de peintres qui portèrent l'habit vert ! — Non, mais vous savez bien qu'il y a une différence, vous qui tenez aussi volontiers le crayon que la plume, entre l'artiste qui enfante laborieusement son petit tableau annuel, celui qui interprète la tâche d'autrui, et nous autres dont l'imagination se dépense sans compter, en mille et mille manières. Nous sautons du crayon à la plume, de la plume au

pinceau, du pinceau au pastel, pour toucher à tous les sujets !

« Mais, je vous le répète, insiste Willette avec une gravité malicieuse, je fais de la peinture en ce moment, je suis un peintre... humoriste pour vous faire plaisir, j'apprends la décoration... faute de la porter, — et au surplus, aidez-moi à détruire des légendes dont je suis las. Voici la dernière : il paraîtrait que je « rase » le public avec mes pierrots!... Où en voyez-vous des pierrots dans ma toile, par exemple? » Et de fait, les pierrots se sont envolés, effrayés sans doute par l'index redoutable du maître.

« Autre déboire : mes originaux commençaient à se vendre : voilà que le faussaire se dresse. Et ce monsieur, encore, invoque des droits à la reconnaissance des artistes que la veine n'avait pas favorisés. On ne peut plus agréablement plaisanter à l'ombre de la potence! Car il n'est jamais venu à l'idée de ce paradoxal fabricant de faux tableaux, que son industrie condamnait à la gêne les artistes qui passent pour avoir eu de la chance, démonétisés et calomniés en leur œuvre.

« Et pourtant ces artistes sont bien aussi intéressants que la formidable légion des fruits secs.

« Être célèbre et vivre péniblement de son art est un supplice peut-être plus douloureux que la souffrance d'être complètement méconnu. Expliquez-moi donc pourquoi un artiste (?) faisant un faux, est à l'abri d'une répression sévère, alors que moi, si je fais une fausse traite en la signant du nom de Rothschild (un veinard *c'ti-là*), je suis condamné au bagne? Moi aussi je suis un fruit sec... de la finance !

« Comment! pendant plus de quinze ans j'ai fait

partie des artistes *purée,* j'ai méprisé l'art commercial, j'ai lutté et lutte encore contre le sort et la malveillante bêtise, et au moment de recueillir la récompense de mes travaux elle me serait dérobée par de lâches barbouilleurs au profit de ceux qui ont si longtemps dédaigné mes productions?

« Hélas! que d'inconscience, que penser, que dire quand on voit, pour l'élection du jury de peinture, les artistes accorder plus de *six cents* voix à un peintre convaincu d'avoir fabriqué des tableaux qu'un millionnaire de fantaisie devait signer de son nom, et dont l'un devait obtenir une deuxième médaille au Salon!

« Oui, il y a des... mettons artistes, si vous le voulez bien, qui ont de la chance; il y en a qui ont trouvé une dot de plusieurs millions; il y en a qui sont bien avec des hommes d'État; il y en a d'autres plus malins qui exploitent la sotte vanité des gens du monde; oui, ceux-là ont de la chance, ils ont même celle de ne jamais voir leurs œuvres contrefaites...

— Quelle est votre manière de travailler? » demandons-nous à l'artiste, qui s'éponge le front après avoir exhalé son juste ressentiment.

Cette question l'interloque de la part d'un confrère.

« Vous le savez bien : je crayonne d'abord mon sujet au crayon bleu, dont vous n'ignorez point les facultés antiphotogéniques. Comme ce trait ne « vient pas » à la gravure, il me sert de brouillon, d'esquisse; mon mouvement est pensé d'abord. Et puis, je dessine à la plume sur cette indication jusqu'à ce que, ne prenant plus aucun plaisir à continuer, le dessin m'annonce, ainsi, qu'il est terminé.

— Vous dessinez de chic?

— De chic, oui, peut-être, c'est-à-dire que j'em-

magasine *de visu* des formes, des lignes, des mouvements, et que je puis ainsi me passer de modèles.

« Tenez, par exemple, dans ma frise, pour représenter les enfants qui y figurent, je me suis tout simplement promené dans l'avenue de Clichy, j'ai noté leurs gestes. Jamais les modèles ne m'eussent donné cette vie, cette instantanéité, cette harmonie de l'allure. C'est une joie de s'oublier, voyez-vous, de se sentir libre hors de la cage des catégories; voilà pourquoi je fais de la peinture... humoristique, pour n'en pas démordre, puisque cela est mon genre et consacré par l'habitude, et au surplus réclamé par mon sujet. J'ai été triste étant jeune, je suis gai maintenant. »

Chez Ch. Léandre. — En sortant de chez Willette, nous allons frapper à la porte de Léandre. Le contraste est vif de ce tranquille bourgeois avec le trépidant et juvénile tempérament de notre dernier interlocuteur.

Léandre, après avoir déposé le bavolet vert qui lui tamise l'intensité de la lumière et la blancheur du papier sur lequel il travaille, nous écoute lui poser des questions.

C'est au célèbre dessinateur humoriste que nous nous adressons, non au peintre ni au pastelliste.

Léandre ne se défend point de notre classification, puisque c'est de celle-ci que date son succès auprès du public.

« Vous tombez bien, nous dit-il à brûle-pourpoint. Savez-vous que l'on a écrit que je me servais de verres déformateurs pour dessiner mes caricatures »?

Et comme nous sourions de cette « énormité », l'artiste précise.

« Oui, il paraîtrait que je place mon modèle devant une de ces glaces et que je copie par réfraction l'image ainsi déformée. On avait déjà prétendu, vous savez, que mes charges n'étaient que de mathématiques étirements de la forme, un vulgaire grossissement aboutissant à un comique, toujours le même.

« Et je ne vous répéterai pas combien cette appréciation de ma manière est fausse, puisque je ne m'adresse pas cette fois au littérateur, mais au confrère.

« D'ailleurs, vous vous êtes étendu d'autre part[1] sur la recherche variée des tares physiques de mes modèles, sur la vision immédiate du trait défectueux, de la ligne défaillante dont j'extrais un comique renouvelé à chaque type.

« Quant à mon procédé, il est des plus courants : c'est sur cette vaste table formant chevalet que je dessine avec un crayon Conté, ou un pastel, voire à la plume.

« Vous avez dit, fort justement, que ma simplicité d'expression était en rapport avec le calme de mes goûts, et vous soulignâtes, sans que je vous en veuille, l'esprit dominant davantage dans mon dessin que dans ma légende. Cela parce que, sans doute, je subordonnai l'un à l'autre.

« Au surplus, vous savez que je dessine et peins même presque entièrement de chic aussi aisément que si je copiais d'après nature. Cela tient, n'est-ce pas, à la multitude de croquis qui fortifièrent ma mémoire et la documentèrent, encombrant parallèlement mon armoire et mon cerveau. »

Cette étonnante mémoire de l'œil nous est prouvée

1. *La Caricature et les Caricaturistes*, du même auteur.

immédiatement par un tableau du Maître, un intérieur hollandais, meublé de personnages dont nous constatons, rien qu'en tournant la tête, l'intensité de vie et la vérité surprenante, bien qu'entièrement exécuté de chic.

Et dire que Léandre, peintre hors concours dès ses premiers envois, apôtre des sujets tristes qui laissaient le public indifférent, n'acquit sa renommée que tout dernièrement lorsqu'il sema le rire à mains ouvertes, et sans le savoir, certes, puisqu'il fallut que le hasard vînt mettre sous les yeux d'un directeur de journal comique une lettre drôlement illustrée adressée par l'artiste à un ami... indiscret!

A quoi tient la fortune? et par quelles étranges voies elle touche les artistes! Nous ne terminerons pas ce chapitre sans avoir souligné l'éclatante visée imaginative des illustrateurs qui mettent en déroute les préjugés et les classifications, par le génie indépendant et souple de leur flamme.

N'oublions point encore que les artistes collaborateurs du livre furent les premiers éducateurs et évocateurs de la jeunesse.

Nous retrouverons, lorsque nous parlerons des graveurs en médailles, qui, eux, ont maille à partir avec les statuaires, la même injuste rivalité. Ici comme là, nous applaudissons à la maîtrise supérieure où qu'elle soit, sans nous attarder à des considérations d'amoindrissement qui sont indignes des artistes.

Pourtant, nous ferons des réserves lorsque nous parlerons des graveurs non originaux; car on ne peut contester, en matière d'interprétation, le triomphe de la photographie.

VIII

LES PEINTRES DÉCORATEURS DE THÉATRE.
CHEZ M. BERTIN.

L'art du décor. — C'est un art des plus élevés qui consiste à illusionner, à tromper l'œil jusqu'à le ravir! Et, malheureusement, il n'a pas été fait à cet art la place qui lui est due, malgré pourtant les admirables décors de Chéret, de Lavastre, de Rubé, de Jambon et tant d'autres vaillants artistes, en qui la nature s'incarna, visionnaire.

Arriver, avec peu de chose ou presque rien, à évoquer un paysage, une atmosphère, à donner une sensation de vie, jusqu'à exprimer des plans, des profondeurs, des immensités comme véritables, voilà quelle est la tâche vaste et périlleuse du peintre décorateur.

Notez que cet art, non officiel, puisque l'École des beaux-arts ne lui consacre point d'enseignement spécial, ressemble, par son génie et son geste indépendants, à l'illustration, point davantage sanctionnée ni reconnue.

Le préjugé du peintre consiste à considérer désavantageusement l'art de l'illustrateur et du décorateur comme des altérations d'une soi-disant manière noble, la sienne.

Rien de plus faux ni de plus injuste; au surplus, nous savons le démenti formel que donnent les chefs-

d'œuvre où qu'ils soient, sans souci des classifications jalouses.

Pour en revenir au peintre décorateur comparé à l'illustrateur, même fantaisie, puisqu'il s'agit ici de rendre la nature, en tenant compte de l'éclairage factice de la rampe, c'est-à-dire en établissant une coloration plutôt idéale qui resplendisse sous les lumières. Cette recherche du mensonge idéal, qui est le but du peintre décorateur, prouve sa cérébralité; il ne copie point la nature, mais la transpose de chic, tout comme son collègue le dessinateur exprimant véridiquement une scène qu'il ne vit point.

L'optique du théâtre. — D'autre part, l'optique du théâtre ne se borne point à la lumière; l'effet perspectif encore retient les soins du décorateur, dont l'œuvre doit « faire bien » à toutes places, à tous points de vue, et « meublée » à souhait, avec un goût spirituellement comique ou profondément austère, suivant les cas.

Cette nécessité oblige l'artiste à choisir plusieurs points de fuite dans sa perspective, de manière à ne jamais choquer l'œil où qu'il se trouve. A ce propos, Lavastre nous dit un jour : « Voyez-vous, lorsque la perspective au théâtre vous apparaît juste, c'est qu'elle est triomphalement fausse. » Nous n'insisterons point, au surplus, sur les difficultés d'un tel « triomphe », qui ne s'obtient encore « qu'à vue de nez », c'est-à-dire intuitivement, par don.

De nos jours, l'illusion au théâtre est devenue à la fois des plus intenses et des mieux idéales, grâce à l'imagination plus impressionniste des peintres décorateurs. Ceux-ci surent à la fois frapper de vérité et enclore la fiction dans des créations saisissantes et

troublantes, plaçant tantôt le rêve en son idéal milieu, tantôt évoquant exactement la nature de certains pays, grâce à des études rapportées de ces pays mêmes.

Voici pourquoi la fantaisie admirable de tels poètes ou de tels évocateurs vrais, vaut d'être célébrée en bonne place, d'autant que certains décors de l'Opéra notamment, dus à Chéret (qu'il ne faut point confondre avec Jules Chéret, le rénovateur de l'affiche, autre illusionniste), à Lavastre, sont de purs chefs-d'œuvre, et qu'il y a bon nombre de maquettes dont on pourrait penser autant !

Nous allons maintenant dire la technique propre à la peinture en décor.

Le peintre décorateur n'a point forcément tâté du métier de peintre ; le plus souvent même, il s'éveille chez le vulgaire « barbouilleur » et obéit ainsi à une vocation.

Il faut, en somme, que cet artiste, comme au sortir d'un songe, naisse avec un cerveau illuminé rempli de magnificences. Il doit voir la vie, enfin, à travers un conte de fée, puisque sans compter, né pour éblouir, les mains sèment de l'or, des pierreries, tout un faste, tout un soleil. Donc il ne nous déplaît pas, d'autant que cela est vrai, le plus souvent, que le peintre décorateur soit un « isolé », un vagabond de l'art, puisqu'il importe avant tout qu'il ait rêvé beau.

L'atelier du peintre décorateur. — Mais examinons la physionomie d'un atelier de décorateur. L'atelier, ou mieux l'immense hangar lumineux qui en tient lieu (car il faut pouvoir y exécuter des œuvres plus grandes que nature, afin qu'à distance elles apparaissent

grandeur naturelle), n'offre point du tout l'aspect d'un atelier de peintre.

Point de tableau de chevalet, partant point de chevalet, puisque l'on peint à même le sol.

Singulière antithèse que cet art conventionnel, idéal, créé pour le vol, conçu par terre !

Quand nous entrons à l'atelier Bertin, que nous choisissons pour notre description, les artistes sont à l'œuvre. Ici, c'est le rideau du théâtre du Palais-Royal que l'on « rafraîchit » ; là, voici que s'achève un décor pour la scène des Variétés! sans compter ces pittoresques et hallucinantes compositions pour d'autres établissements de plaisir, courant un peu partout sur l'immense parquet. Pittoresque, hallucination, plaisir, quels mots singulièrement caractéristiques de l'art qui nous occupe !

Regardons, maintenant, la manière anormale de peindre des décorateurs. Les voici qui vont et viennent, chaussés d'espadrilles pour ne point abîmer la toile sur laquelle ils travaillent.

Songez qu'ils marchent sur cette toile, courant d'un bout à l'autre, « filant », c'est-à-dire traçant une ligne suivie, deux mètres d'un seul coup, grâce à des règles emmanchées (car nous ferons remarquer que les décorateurs peignent sans se baisser, à l'aide de longues brosses ou pinceaux qu'ils manient au bout du bras), ou bien massant un fond d'intérieur, les lumières ou les ombres d'un paysage.

Et durant que la dextre manœuvre, l'artiste consulte de temps en temps une note ou esquisse servant de renseignement général, qu'il tient dans sa main gauche.

Les couleurs, la palette. — Voyons ensuite les cou-

leurs employées en décoration. — Le mode de peinture est dit à la *détrempe*, c'est-à-dire que l'on peint à l'aide de couleurs à la colle détrempées et rendues liquides à chaud. Ces couleurs, qui sont pour la plupart négatives lorsqu'on les emploie, réclament du praticien un tact d'application particulière, car il doit se rendre compte que ses teintes, aussitôt sèches, se métamorphoseront du sombre au clair, du brun au rose, etc.

Parlons, maintenant, de la palette. Celle-ci est encore totalement différente de celle du peintre; elle repose à terre, au surplus, et n'est autre qu'une large planchette en bois, bordée sur l'un de ses angles, de manière à maintenir alignés les pots de couleur ou camions.

Placée toujours à proximité de l'endroit de la toile où l'on peint, la palette sert à essayer les tons et aussi à les mélanger, car, si l'on peint par touches et juxtaposition de tons, — facture plus vibrante et préférable pour l'effet à distance, — les couleurs à la colle peuvent aussi être mêlées.

Elles s'éclaircissent d'ailleurs et nuancent leur gamme avec du blanc.

Pour terminer le chapitre des couleurs, nous dirons qu'elles consistent en poudres associées avec de la colle, d'où leur nom, et que leur fluidité propice est entretenue par un réchaud sur lequel elles reposent durant le travail. La besogne de préparation de ces poudres incombe à un garçon d'atelier; elle a lieu en un laboratoire dit *la Sorbonne!*

Chez Bertin. — Nous laisserons, ensuite, la parole à M. Bertin, l'excellent décorateur, chef de l'établissement que nous visitons présentement.

« Ma tâche initiale consiste en l'élaboration de la *maquette* ou esquisse, à trois ou quatre centimètres par mètre. Cette maquette, conçue d'après les indications du directeur du théâtre et de l'auteur de la pièce, leur est soumise, et ce n'est qu'après acceptation que nous exécutons en grand notre projet. »

La maquette. — « Voici des maquettes. »

Et, ce disant, M. Bertin nous met en présence de théâtres minuscules savamment éclairés, admirables bijoux réduits d'une scène véritable où rien ne manque à l'illusion d'ensemble.

Ces maquettes, dont le lecteur pourra voir de parfaits spécimens à la Bibliothèque de l'Opéra, offrent un caractère d'œuvre d'art d'un parfum spécial et bien pénétrant.

« Bref, continue le maître décorateur, aussitôt la maquette adoptée, on fait ce que nous appelons les *mesures,* c'est-à-dire le plan en géométral sur papier ou indication par terre de l'endroit où nos décors seront plantés.

« Ces mesures permettent en outre au chef machiniste du théâtre la construction exacte, en élévation, des châssis qui recevront nos toiles aussitôt terminées.

« Puis, la silhouette de nos décors, ayant été tracée sur des voliges, est ensuite chantournée, et il n'y a que lorsque les nécessités de l'illusion l'exigent et suivant possibilité encore de se passer de ce rigide support, que nous collons nos découpures légères sur un filet en corde.

« J'oubliais de vous dire que nous faisons une mise au carreau, c'est-à-dire un agrandissement mécanique d'après notre maquette, avant de peindre, pour ne

point nous écarter de ses dimensions harmoniques. Quant à notre toile, très résistante et grossière, elle est préalablement encollée. »

On saisit, par ce bref aperçu de l'art du décorateur, la qualité ingénieuse et imaginative qui lui est propre, car, en dehors de la traduction d'effet et de couleur généraux, il ne faut point perdre de vue le profit à tirer de telle combinaison de découpures et de support, jusqu'à la réalisation d'un ensemble aisé à construire, simple à rassembler et harmonieux dans sa totalité d'expression.

De loin, l'œil est ravi, en raison directe, justement, d'une exécution désordonnée de près, mais d'un désordre habilement mesuré à l'appréciation qui importe seule à distance, telle enfin que le spectateur est amené à juger, à être illusionné.

Voici pourquoi, pour se rendre compte de l'effet à longue portée, les peintres décorateurs emploient des brosses particulièrement longues, et leur tact seul les guidera, durant le travail, à user de certains trompe-l'œil, de certains mélanges et superpositions agréables, à mêler aussi des poudres d'or et d'argent à leur pâte de couleur, au grand étonnement du non-initié, tout désorienté de cette exécution démesurément large, si opposée, enfin, à celle du tableau de chevalet.

On conçoit aussi l'habitude de peindre à plat des décorateurs, pour que la couleur ne coule pas, autant qu'en raison des facilités d'atteindre tour à tour le sommet et la base de leur œuvre sans fatigante montée ni descente.

Si l'on ne se borne point au décorateur de théâtre, ce mode d'exécution à la détrempe s'étend à toute autre manière « vue de loin » ou provisoire, les mêmes

subterfuges d'effet se rencontrant, en somme, dans les appropriations et buts similaires; d'autre part, le décor traité en une facture *poussée* rendrait de loin un aspect négatif.

La peinture décorative à l'huile s'inspire donc d'analogues partis pris visuels (nous avons vu la manière du peintre Henri Martin), pour frapper l'œil soit avec plus d'intensité, soit avec plus de charme. Témoin de ce dernier sentiment de douce ambiance, les fresques de Puvis de Chavannes.

Quant à l'emploi des couleurs à la colle dans l'ornementation fruste, elle s'explique, en dehors du but économique, par la rapidité plus favorable de *couvrir* la toile, par l'agrément des couleurs mates et leur ton particulièrement frais.

Un coup d'œil rétrospectif sur l'art de l'illusion. — Rétrospectivement, en remontant aux origines du théâtre, nous voyons les Grecs et les Romains jouer leurs pièces et tragédies sans décors, en plein air, sans d'autre illusion que celle de la nature même, et de la convention du texte de leurs auteurs.

C'est ce genre primitif, mais d'une grandeur suffisamment éloquente au gré des penseurs, que nous voyons, de nos jours, refleurir. Il y a maintenant des théâtres de verdure, des représentations et reconstitutions antiques en des arènes, toute une éclosion de réalité charmante et poignante dont l'agrément estival, en somme, fait heureusement diversion à nos spectacles d'hiver avec leur déploiement de mise en scène et leur confortable.

Au surplus, nous n'oublierons point encore la convention de naguère, notamment à l'époque de la

représentation des Mystères du moyen âge et lors des pièces de Shakespeare, où des écriteaux : « Ici un bois ! là une maison ! » etc., signalaient naïvement la réalité d'une plantation de décors !

Nous pensons que cette rapide incursion au domaine de la décoration et de l'illusion théâtrale (qui sont les mêmes, comme nous l'avons vu, dans toute autre ornementation hâtive) permet d'apprécier et attire l'intérêt du lecteur sur une catégorie d'artistes des plus louables, pour les instants de rêve qu'ils nous versent aux heures moroses et pour les évocations superbes en lesquelles ils nous transportent, grâce à la magie de leur brosse !

IX

LA GRAVURE EN GÉNÉRAL.
LA TECHNIQUE DE L'ART DU GRAVEUR EN TAILLE-DOUCE.
CHEZ J. JACQUET.

Insensiblement, après le peintre et l'illustrateur, nous évoquons leur interprète le graveur; nous nous acheminons ainsi vers la naissance du livre ou de l'estampe. Toutefois, nous procéderons par ordre, et l'étude de la technique du littérateur ne viendra qu'après celle des arts plastiques, de l'architecture et de la musique, arts indépendants de la nature. C'est à ce chapitre, enfin, que nous terminerons les détails de la collaboration du crayon et du burin, encadrant la pensée jaillie de la plume, et parlerons de l'estampe muette dans sa reproduction du tableau. Une oasis fraîche s'offre à propos à nos yeux, où nous nous reposerons, avant que d'aborder la pratique de la sculpture.

De l'interprétation gravée. — C'est grâce à l'interprétation du graveur, qui rend une image propre à l'impression, que le peintre ou le dessinateur voient leur œuvre originale multipliée dans les livres, les journaux et toutes les publications.

Suivant le luxe réclamé par ces divers modes d'impression, on a recours à différents genres de gravure.

Voici par ordre de luxe, en commençant par le moindre, ces genres de gravure et leur particulière destination : *photogravure, lithographie, gravure sur bois, héliogravure et gravure en taille-douce* (*eau-forte, pointe sèche*).

La photogravure permet la reproduction du *trait* et la *simili*. On appelle *dessin au trait* un dessin spécialement exécuté au crayon bien noir, et plutôt à la plume, modelé par des lignes, sans estompe ni tons fondus, et la *simili* qualifie l'épreuve obtenue d'après une photographie quelconque ou autre document, quelle qu'en soit l'exécution.

Ces deux procédés sont actuellement les plus usités avec la phototypie, qui se plie, comme la simili, à tous modes de reproduction, sans toutefois supporter un tirage aussi important.

Puis, la lithographie, qui s'exécute sur pierre lithographique au crayon gras spécial, à la façon d'un dessin.

Nous voyons ensuite la gravure sur bois, dont le succès fut grand naguère, dans l'illustration du livre, avant l'intervention des procédés de photogravure. La gravure sur bois, qui maltraita (hormis de rares exceptions) toute la brillante époque d'illustrateurs du dix-neuvième siècle, confiée qu'elle était à des entreprises qui trahirent jusqu'à l'abîme les œuvres charmantes et superbes à elle confiées.

La photogravure et la gravure sur bois donnent des clichés en relief, l'une mécaniquement, l'autre à la main. Nous nous garderions enfin, d'oublier l'héliogravure, procédé mécanique encore, mais nécessitant des retouches et des manipulations assez délicates. D'ailleurs, l'héliogravure est un procédé coûteux employé

pour les œuvres riches et qui s'imprime à la façon de la taille-douce.

On sait que le tirage en taille-douce s'obtient d'après un cliché en creux. Il y a donc à remarquer, d'une manière générale, que les clichés en creux (taille-douce) donnent les résultats les plus riches et les plus coûteux, d'autant que leur tirage ne peut se faire qu'à main d'homme, épreuve par épreuve et que, au surplus, ces clichés tirent peu, ne s'imprimant qu'à part, en hors texte.

En revanche, les clichés en creux sont réservés plutôt au labeur courant et se tirent dans le texte à grand nombre d'exemplaires.

On reconnaît une gravure en taille-douce à ce que, au toucher, elle présente « un grain », un relief sensible. En outre, ces gravures ont une marge et gardent en bordure l'empreinte en creux, bien particulière sur le papier, de la plaque métallique sur laquelle on grave.

Employée pour l'illustration des livres de luxe et chers, l'impression en taille-douce, outre qu'elle nécessite des planches de gravures longues à exécuter, dues à des artistes souvent originaux, ne résiste point, nous l'avons dit, à de forts tirages, à moins pourtant que l'on n'emploie le procédé d'aciérage, pratique mécanique qui ne concerne pas les artistes.

Voici pourquoi, après avoir été précédée et ensuite remplacée par la gravure sur bois qui s'imprime typographiquement, c'est-à-dire mécaniquement, et dont le tirage est illimité, grâce à la galvanoplastie (même observation que pour l'aciérage), après aussi une longue période de reproductions lithographiques originales ou non (moins coûteuses que la gravure sur

cuivre et sur bois, mais ne supportant pas davantage de forts tirages), l'édition à bon marché en général, rebutée d'une gravure sur bois d'interprétation inférieure qui trahissait l'art des dessinateurs tout en étant encore coûteuse, sombre actuellement dans la gravure photomécanique, dernier mot du bon marché.

Bref, les publications de luxe seules peuvent se permettre des tirages restreints, avec des hors texte imprimés en taille-douce : eau-forte, pointe sèche et gravure au burin. Des épreuves tirées à part, naturellement, peuvent être exécutées par ces trois moyens, auxquels nous ajouterons l'héliogravure.

Sans nous arrêter à la description de l'atelier de photogravure, où nous n'apercevons que de bons ouvriers, et de même, en passant l'atelier du graveur sur bois, pour qui les traditions artistiques d'antan sont évanouies, nous en arrivons à l'atelier du graveur en taille-douce.

Nous avons vu que les études du graveur en taille-douce étaient les mêmes que celles du peintre; cela nous dispensera de revenir sur les débuts de son art, et ainsi aurons-nous établi entre tous les graveurs la distinction méritée par ces derniers.

La gravure et la photographie. — Au surplus, nous confessons que toutes nos préférences d'interprétation sont acquises à la photographie, et seuls les graveurs originaux, c'est-à-dire s'interprétant eux-mêmes, méritent à nos yeux; car si l'on a le droit d'embellir ou de dénaturer son œuvre propre, l'œuvre d'un autre, bonne ou mauvaise, est sacrée, et la photographie, au moins, a le mérite d'être scrupuleusement exacte.

On objectera les admirables gravures anciennes, parfois égales de beauté, sinon même supérieures au tableau original; mais ce ne sont là qu'exceptions et anomalies presque, étant donné que l'interprétation n'est point dans son rôle lorsqu'elle domine l'œuvre originale.

Tout au plus, même, pourrait-on regretter que l'interprète ait exercé son talent à mettre en valeur une œuvre qui n'en était point digne, car l'appréciation de la beauté de l'œuvre à répandre est initiale, et non secondaire.

N'empêche qu'il est des graveurs en taille-douce, actuellement comme naguère, fort distingués, dont la flamme personnelle surtout connut des succès mérités (P. Huët, K. Bodmer, Marcelin Desboutin, Gaillard, Bracquemond, Helleu, etc., sont parmi ces derniers), et que çà et là de rares graveurs sur bois, comme Pannemaker, Pisan, Florian, mais plutôt cependant, lorsqu'ils s'exprimèrent originalement, à la façon de Lepère, entre autres, se signalèrent.

Bref, si une gravure originale de Rembrandt, de Van Dick, nous enthousiasme avec ses défauts et qualités, telle quelle, avec son âme troublée jusqu'au chef-d'œuvre, une reproduction gravée d'après ces maîtres nous laisse froid, et, si nous admirons Raphaël, nous n'apprécions guère Raphaël Morghen...

Un dernier mot sur la gravure sur bois : les premiers essais en ce genre furent traités en *fac-similé,* mode de traduction qui obligeait les dessinateurs à un croquis spécial *au trait,* que le burin n'avait ensuite qu'à mettre en relief. Puis, vers 1870, la gravure dut se plier au caprice des illustrateurs, forcée alors d'interpréter des *teintes,* c'est-à-dire non plus un crayonnage

déterminé, mais des taches modelées, du lavis conçu en toute latitude d'expression.

Cette obligation d'interpréter marque la date de la faillite des graveurs, « massacrant » alors, plus ou moins, l'œuvre des dessinateurs.

Nous ferons maintenant, rapidement, l'historique de la gravure.

Historique de la gravure. — Vers le quinzième siècle (1390-1430), lorsque la gravure en relief sur bois fut introduite en France, époque où l'on était arrivé au plus haut degré de perfection dans la miniature et l'écriture, les amis exclusifs de l'art poussèrent des clameurs !

Les lettres, les mots, les lignes, élégamment dessinés sur parchemin, les cartes inventées avant le règne de Charles VI, étaient admirables, certes, mais les livres de dévotion et les cartes coûtaient fort cher et ne s'adressaient, naturellement, qu'à la classe riche.

Tout à coup, on vit se répandre à profusion dans la bourgeoisie et parmi le peuple, de grossières images de saints rudement esquissées, des rois, des reines de cartes grotesquement croqués : c'était la gravure sur bois qui faisait descendre l'art à la portée du plus grand nombre.

Bientôt, des légendes imprimées à l'aide de lettres taillées en relief comme les figures, sur les blocs de bois, commentèrent les images, et de là, le besoin de la lecture, se propageant petit à petit, mena à l'intervention des caractères mobiles, et enfin à l'imprimerie perfectionnée, qui commença pour la popularité de la science la révolution que la gravure sur bois avait commencée avec la diffusion de l'art.

Lorsque des artistes de talent comme Wolgemut, Albert Dürer, en Allemagne, les élèves du Titien en Italie, etc., eurent pris en main ce nouvel instrument d'art, ils lui communiquèrent une beauté essentielle et le consacrèrent.

Quant à l'intervention de la gravure en creux sur métal (taille-douce), due à l'orfèvre florentin Finiguerra, elle n'est que postérieure à la précédente. La plus ancienne nielle date de 1452 : ce fut Mantegna qui le premier sut, avec le burin, rendre tous les effets de dessin à la plume, et, après lui, Baccio Balentini. Dès lors, la gravure en taille-douce, stimulée par les valeureux efforts de Lucas Cranach, des Abraham Bosse, des Callot, et aussi, grâce à la plume imaginative des Agricola, Sébastien Münster, etc., poursuit à travers les siècles sa marche victorieuse jusqu'à nos jours enfin, où elle lutte défavorablement avec la photographie, — triomphe de l'interprétation et du bon marché.

Nous voici de retour à l'atelier du graveur au burin et à sa technique.

L'atelier de gravure en taille-douce. — Cet atelier, qui n'est autre qu'une pièce bien éclairée, n'offre rien de particulier, hormis le typique châssis tendu de toile d'architecte tamisant la lumière contre la fenêtre. Ce châssis, qui a pour but de combattre le poli de la plaque faisant miroir, porte en biais, sur une grande table où reposent des burins, une loupe et certains autres ingrédients dont nous signalerons la commodité, au cours de notre description.

On grave sur des plaques de cuivre, acier, zinc ou étain d'une certaine épaisseur. Voici maintenant le

procédé. Décalque du dessin. Généralement le décalque du dessin à graver est obtenu sur la plaque à graver au moyen de l'eau-forte; on trace ensuite légèrement à la pointe le contour du sujet qu'on veut représenter, ainsi que la direction et la forme des principales tailles qui doivent colorer la gravure. Ensuite, avec un burin d'une dimension et d'une forme en rapport avec le trait que l'on veut tracer, on coupe le cuivre en poussant en avant comme avec un rabot ou une gouge, ce qui enlève, en effet, de petites lames de métal dites copeaux.

Les tailles ou traits multipliés les uns près des autres forment, suivant leur disposition, leur rapprochement et leur grosseur, des teintes plus ou moins vigoureuses, et l'ensemble de la gravure la plus parfaite n'est rien autre chose que l'ensemble même de ces tracés. L'emploi de l'eau-forte, que nous signalions au début du travail, peut rendre aussi de grands services à la fin, l'artiste n'ayant qu'à cacher avec un vernis au pinceau toutes les parties terminées et faisant agir le mordant sur celles qu'il veut reprendre.

Ce procédé de gravure au burin, qui paraît d'une si parfaite simplicité, est extrêmement aride, et l'on ne le possède qu'après un long apprentissage et l'étude minutieuse de toutes les difficultés proprement dites du métier.

En ce qui touche à la partie purement artistique, les exigences restent les mêmes pour tous les genres de gravures.

Certaines estampes n'ont été terminées qu'après un travail assidu de dix, vingt et trente années; on cite même quelques planches qui ont occupé la vie presque entière d'un graveur.

Nous en arrivons maintenant à la pratique de l'eau-forte et de la pointe sèche, opérations qui, par la latitude d'exécution et la facture désinvolte, nécessitent une science moins spéciale et un plus court apprentissage.

Eau-forte. — Préparation de la plaque de cuivre. — Celle-ci a été nettoyée d'abord, à l'aide d'un chiffon de toile imbibé d'essence. On la saisit sur un de ses côtés, avec un étau à main qui sert à manier le cuivre en tous sens sans risquer de se brûler, après quoi elle est présentée à l'envers contre un feu de gaz, et on la vernit.

Cette seconde opération se pratique à l'aide d'un vernis solide emprisonné dans un tampon. Lorsque la plaque est chaude à point, c'est-à-dire lorsqu'elle suffit à fondre le vernis sans qu'il fume ni qu'il brûle, la partie polie de la plaque de cuivre est entièrement frottée au vernis-tampon, qui, déposé quasi liquide, est égalisé par tapotements sur la plaque toujours maintenue chaude, avec un autre tampon sec. Dernière opération relative à la préparation de la plaque : elle est retournée et toujours à chaud, avec plusieurs rats de cave réunis formant flambeau, on la noircit régulièrement, sans brûler le vernis ni charbonner. Après quoi la plaque, étant refroidie, est prête au travail.

Gravure. — Pour ne point effacer la double couche de vernis et de fumée, avant de graver, l'artiste encadre la plaque de cuivre avec des baguettes de bois collées avec de la cire, sur lesquelles il place à plat une équerre, par exemple, afin de donner un point d'appui à sa main lorsqu'il grave.

Bref, la plaque parfaitement refroidie repose sur la

table légèrement inclinée; sur sa surface, on remarque le décalque du dessin obtenu à l'aide de papier-glace, il ne reste plus qu'à graver.

L'outillage pour l'eau-forte comporte un jeu de pointes légèrement arrondies, contrairement à celles du burin et de la pointe sèche.

Effectivement, il s'agit ici, non de couper ni d'arracher le métal, mais de le fouler à la manière d'un crayon, juste assez pour enlever sur la planche la partie vernie et enfumée et mettre à nu le poli du cuivre.

En thèse générale, plus le trait sera foulé, plus il sera noir.

Quant au mode de gravure, il consiste en une manière de dessin à la plume dans lequel toute fantaisie d'exécution est admise.

En cas d'erreur, il suffit de recouvrir la partie défectueuse avec du *vernis au pinceau* et de travailler ensuite sur ce vernis, parfaitement sec, sans s'inquiéter des précédentes tailles, maintenant annihilées.

Aussitôt la gravure terminée, on fait « mordre » avec de l'acide nitrique versé sur la surface de la planche de cuivre.

D'aucuns emploient pour cette opération le perchlorure de fer, plus rapide à mordre que l'acide nitrique; mais ce dernier est cependant préférable, parce qu'il laisse au fond des tailles un « grain » où l'encre d'imprimerie s'accroche plus favorablement.

L'acide nitrique est un produit extrêmement corrosif, aussi le coupe-t-on d'eau pour atténuer sa force. Mais retournons à la planche sur laquelle, placée bien à plat, l'acide nitrique va être versé jusqu'à environ un centimètre de hauteur.

La plaque, préalablement, a été entourée d'un petit

mur en cire à modeler qui fait d'elle une sorte de cuvette.

On surveille ensuite l'effet de la morsure, qui, pour différentes raisons telles que température, caprice du métal, force du liquide, etc., donne une profondeur plus ou moins sensible. Et de cette profondeur dépend la couleur désirée du travail (du blond au noir intense).

Pour vérifier ces effets, on transvase le liquide qui recouvre la planche dans un flacon, puis on la lave à grande eau et on la laisse égoutter.

Aussitôt sèche, la planche est placée à plat et dévernie à un point quelconque de la gravure avec un petit charbon spécial.

Le vernis ôté, la plaque de cuivre est à nu; il ne reste plus qu'à apprécier l'empreinte occasionnée par l'acide, et, si celle-ci est suffisante, on dévernit entièrement la planche; sinon, aussitôt recouverte de vernis à l'endroit déverni, elle est de nouveau baignée pour accentuer l'incrustation du métal.

Pour revernir l'endroit déverni en vue d'une continuation de morsure, on applique au pinceau, sur la partie découverte, du *vernis au pinceau* ou à *recouvrir*, que l'on laisse sécher.

Dernière opération : dévernissage de la planche. Le liquide corrosif est transvasé, la planche est lavée à grande eau, essuyée, et on enlève le vernis, enfin, avec un chiffon enduit d'essence.

A cet instant, la planche de cuivre apparaît exclusivement métallique, mate seulement aux endroits de la morsure, et, pour lire en positif le travail, car il n'est présentement à l'œil que négatif, on remplit les tailles de la gravure avec du noir de fumée, ou bien on en fait tirer une épreuve.

On peut retoucher la gravure, en dehors du moyen de continuation de morsure précédent, avec le burin; mais nous réserverons ce genre à l'action de *remorsure* examinée plus loin.

Au cas où les tailles, cette fois, seraient trop profondes, où elles donneraient des noirs trop vigoureux, l'artiste diminue leur importance avec un *brunissoir,* avec lequel on écrase le grain de la taille pour la rendre moins apte à recevoir l'encrage. On ébarbe aussi les saillies trop vives, tout simplement, cette fois, avec le morceau de charbon indiqué précédemment pour le dévernissage partiel. Parfois même on n'ébarbe point. C'est grâce à ces « ébarbes » que Rembrandt, notamment, obtint ses tons veloutés et mystérieux qui ajoutent tant de charme à ses compositions.

Il reste à parler de la *remorsure,* qu'il ne faut pas confondre avec la continuation de la morsure, que nous venons de dire. La remorsure sert à remonter le ton général ou par parties d'une planche, lorsqu'on estime la couleur de celle-ci trop faible. On se sert pour cette opération de *vernis à remordre,* soigneusement étendu au rouleau sur la surface du cuivre et chauffé ensuite, sur le verso de la plaque, jusqu'à ce qu'il devienne seulement un peu luisant.

Après quoi, aussitôt refroidie, la planche est prête à être « reprise ».

Nous terminerons la technique du graveur par la description sommaire de la manière dite : à la pointe sèche.

Point d'application de vernis, ici, partant, point de morsure; mais les pointes à graver, en revanche, ont beaucoup de rapport avec celles de l'aquafortiste, formées qu'elles sont de vieux burins arrondis et aiguisés

à une extrémité, bien que plus couramment elles ressemblent à un crayon contenant une tige d'acier affutable, en place de mine.

En somme, chaque artiste adapte à sa facilité les genres de pointes qu'il désire : tantôt une vulgaire aiguille emmanchée suffit, tantôt un éclat de diamant enchâssé apparaît indispensable : à chacun selon la fantaisie de son trait. La gravure à la pointe sèche, au surplus, n'étant que la manifestation libre d'une pointe au lieu d'un crayon, nous dispense d'insister sur le mode d'exécution, et c'est par ce genre de gravure le plus aisé, que nous terminerons la longue technique de la gravure en général.

Le fumé, l'épreuve avec remarque, etc. — Nous citerons pour terminer, sans insister sur les détails de leur facture, les différents autres genres de gravure, dits en *pointillé* (mode employé surtout en Angleterre et aujourd'hui abandonné), à la *manière noire* ou mezzo-tinto, à l'*aquatinte,* et la *chalcographie,* la *gravure dans le genre du crayon,* etc.

On appelle *fumé* la première épreuve d'une gravure sur bois, sur cuivre ou acier; une épreuve *avant la lettre* se dit de l'épreuve d'une gravure, d'une estampe, tirée avant qu'on ait placé au bas l'inscription qui en indique le sujet, et par conséquent avant que la planche ne soit usée par le tirage.

On sait qu'une *épreuve* est le nom donné aux premiers exemplaires que l'on tire pour juger de l'effet d'une gravure.

Quant à l'épreuve *avec remarque,* c'est un exemplaire choisi par l'artiste, dans la marge duquel figure un croquis original pour lui assurer plus de prix.

Pour conclure, nous dirons qu'on appelle *états* les différentes étapes progressives d'une planche. Les états ont une grande valeur pour l'amateur suivant la qualité des graveurs.

On sait que les fumés, épreuves avant la lettre et avec remarque, ainsi qu'avec ébarbes, sont autant de distinctions goûtées par les amateurs, qui ajoutent à cette délicatesse d'autres primautés, telles que tirages sur papier de luxe (de Hollande, de Chine ou du Japon), tirages numérotés et restreints, c'est-à-dire dont chaque épreuve ne peut être tirée à plus de tant d'exemplaires portant chacun un numéro de preuve ou de référence. Autant une gravure à fort tirage est dépréciée, autant les exemplaires de tirages restreints sont recherchés, car leur prix s'augmente de leur rareté. La beauté d'une gravure, enfin, nécessitant une marge, caractéristique de l'impression en taille-douce, une gravure sans marge perd sa valeur.

Documentons-nous maintenant auprès d'un maître de la gravure en taille-douce dont nous recueillerons impartialement l'opinion, après avoir donné la nôtre qui résulte, en outre de notre propre expérience, de l'avis très autorisé de peintres éminents consultés sur l'interprétation gravée.

Chez J. Jacquet. — Nous avons pressenti à ce sujet J. Jacquet, professeur à l'École des beaux-arts. « Ne pensez-vous pas que la photographie a porté à la gravure un sérieux préjudice dans la reproduction des œuvres modernes? »

A cette question, Jacquet sourit et nous dit que notre interrogation n'est point artistique, d'autant qu'il ne peut y avoir confusion entre les mérites qu'il

ne conteste d'ailleurs pas à la photographie, et ceux du graveur interprète.

« Tenez, je me souviens, poursuit le maître, d'un article de journal qui salua mon prix de Rome, de la façon suivante : « Vous avez bien du courage, jeune « homme, de risquer votre carrière dans un art de re- « production, alors que naît la photographie! »

« Croyez-vous que cet augure, en rien, me déconcerta?

« Je vous avouerai que je ne reconnais point encore le triomphe de la photographie, d'autant que ce moyen de traduction, outre sa monotonie, manque totalement d'esprit.

« Cette facture du cliché uniformise, banalise un sujet; ne le contredit point, certes, mais le refroidit ou lui retire de son intelligence. Je ne pense pas que, si souvent une photographie est préférable à une mauvaise gravure, elle puisse valoir mieux qu'une bonne.

« Au surplus, c'est là une question d'art que de s'adresser à un graveur de talent, et non la faute d'un moyen d'expression.

« Voyez, par exemple, les gravures d'Édelinck et d'Audran. Ne les trouvez-vous pas supérieures à leur traduction? Goûtez l'esprit qui les hante, en dehors de leurs originaux! Les belles œuvres de gravure, en somme, vivent une vie propre à côté de leur original; elles ne les dominent pas, généralement, mais elles ajoutent à leur expression, elles s'en inspirent et les complètent, étant l'œuvre sans l'être!

« Nous autres graveurs, nous allons vers le même but que celui des peintres que nous traduisons, par un moyen différent, non comparable. »

Nous demandons ensuite au maître s'il a fait per-

sonnellement œuvre originale, ce qui nous vaut cette intéressante réponse :

« Si j'avais eu la faculté de composer et de créer, je ne serais pas graveur. Au reste, j'entends mal ce que vous comprenez par graveur original.

« La gravure originale est certes fort estimable si elle est bonne, et il serait tout à fait heureux que les graveurs créent des œuvres d'art de la valeur de celles qu'ils gravent d'après les maîtres de la peinture.

« Sans doute, alors, dans ce dernier cas, ne passeraient-ils pas leur temps à reproduire leurs propres compositions.

— Les peintres, objectons-nous encore, reprochent à leurs traducteurs, notamment, de ne point retrouver, en la reproduction de leur tableau, la facture et l'esprit personnel qu'ils y mirent, le talent de leur interprète luttant sans droit, à leur avis, contre leur propre conception.

— Cette opinion m'étonne beaucoup, nous répond notre hôte, car il m'apparaît que la facture n'est rien à côté du dessin et de la couleur d'ensemble, en un mot, en face du grand caractère général du tableau.

« D'ailleurs, pour en revenir à ce que l'on appelle œuvre originale, pour moi, je réserve ce qualificatif à une composition, à une page d'imagination, non à un rendu photographique. Un portrait, un paysage, relèvent plutôt, selon moi, de la copie, du cliché, que de l'interprétation vraiment originale.

« En dernier lieu, je vous dirai que Meissonier, dont j'ai gravé quantité de tableaux, originaux ceux-là, concevant les difficultés matérielles, chez le graveur, d'exprimer les valeurs de couleurs en noir, ne prônait pas la photographie, avec laquelle il ne pouvait discuter

en matière de traduction, tandis qu'il lui était loisible, au contraire, de converser avec moi, relativement à cette traduction, des moyens de la nuancer, de la flatter enfin, plutôt que de l'amoindrir ou de la mal présenter.

« Ainsi, je me souviens que lorsque je gravai cette aquarelle de Meissonier, — et Jacquet nous montre une superbe photographie représentant une charge de cuirassiers, — la note rouge dominante des uniformes militaires apparut irréalisable sur la gravure en noir.

« Il eût fallu, sur la gravure en noir, pour rendre cet effet éclatant, obtenir une luminosité qui ne fût point un « blanc », cependant quelque chose comme l'éclair obsédant et exclusif d'un feu de lanterne dans la nuit. Cela était impossible, et pourtant nous réussîmes en adoptant une valeur d'harmonie intermédiaire.

« Pensez-vous que ces intelligences, ces appréciations, eussent pu être saisies par une photographie?

« — Ensoleillez-moi ce coin ! » me demandait un jour un artiste, en me montrant d'un geste un morceau de son tableau. — « Calmez-moi ces noirs, » me disait un autre dont l'œuvre n'était pas « sourde » à son gré.

« Que répondrait la photographie à de telles exigences?

« Enfin, ce qui m'étonne, conclut le maître, c'est que les peintres ne veuillent point convenir de notre art parallèle au leur. S'ils nous donnaient un simple dessin à reproduire, nous les servirions, alors, plus à souhait, sans interprétation libre. »

Nous parlons ensuite de la froideur technique d'un Henriquel-Dupont, au procédé exclusif et morne.

A ce nom, Jacquet, avec un bon sourire :

« Ne critiquez pas Henriquel, il fut mon maître ; et, puisque vous citez son nom, je vous dirai que, des premiers, cet artiste obligea les jeunes graveurs à travailler avec les peintres, et vous savez que c'est encore la règle actuellement à l'École des beaux-arts.

« Au surplus, je ne vous apprendrai pas que les graveurs mènent de pair les études de la gravure et celles de la peinture.

« Personnellement, je dis sans cesse à mes élèves de ne point emprisonner l'œuvre à reproduire dans un « treillage » (allusion faite aux lignes croisées, aux hachures monotones et sans signification, dont l'exclusivité fut chère à tant de burins d'antan), de s'assimiler de leur mieux l'œuvre initiale, de varier l'esprit de l'outil à chaque nuance de tempérament, de rentrer enfin dans le cadre qui leur est proposé.

« De mériter des peintres ! Car il ne faut pas oublier que la gravure a été instituée pour multiplier les œuvres belles, dignes d'être conservées, et non d'être popularisées — à foison et sans sélection — à la douzaine, grâce à la photographie !

— Que pensez-vous de l'eau-forte et de la pointe sèche ?

— Ce sont, comparés au burin, des procédés incomplets. »

Voici maintenant, pour terminer le chapitre de la gravure, les épreuves exigées des artistes graveurs en taille-douce, montant en loge.

Une figure dessinée d'après l'antique, une autre d'après le modèle vivant, et présentation de deux gravures, préalablement exécutées par le candidat, l'une à l'eau-forte, l'autre au burin.

Après quoi, les élèves désignés pour l'expérience

définitive dessinent une académie d'après l'antique, et une deuxième d'après le modèle vivant.

C'est d'après cette dernière académie qu'ils doivent exécuter une gravure.

Le jugement suprême qui désignera le prix de Rome porte sur ces trois exercices.

Ainsi se trouvent résumés les intéressants arguments d'un maître de la gravure en taille-douce. Nous nous sommes efforcé de mettre scrupuleusement en présence la riposte avec l'attaque, sans conclure, comme il sied.

X

QUELQUES NOTES SUR L'HISTOIRE DE LA SCULPTURE, PRINCIPALEMENT EN FRANCE. LA TECHNIQUE DU STATUAIRE.

Des origines de la sculpture. — Comme nous le fîmes pour la peinture, voici rapidement quelques notes sur l'historique de la sculpture.

L'antériorité de la plastique sur la peinture est démontrée, comme il l'est aussi que les premiers ouvrages de sculpture furent exécutés en bois, témoin les plus anciennes idoles de la Grèce façonnées en cèdre, ébène, cyprès.

Toutefois, ces travaux initiaux furent évidemment polychromes, tant était vif le désir d'associer la couleur à la forme.

Puis, la céramique, en général contemporaine des premiers essais de sculpture, dut conseiller sa matière à la substitution du bois, désagréable et destructible : c'était l'avènement de la terre cuite et la naissance de la plastique, à qui, désormais, la correction jusqu'à la perfection était possible.

Dès lors, les ouvriers d'antan furent remplacés par des artistes que le métal tenta, par suite de sa matière résistante et riche; ce fut à l'aide de ce métal repoussé, parties par parties, que, notamment, on repro-produisit l'Apollon du port de Rhodes. Plus tard,

l'opération de la fonte, dérivée également de la céramique, facilita la statuaire métallique, d'une seule venue. — En même temps que l'innovation de la fonte, la statuaire chryséléphantine était florissante, c'est-à-dire l'emploi des matières les plus précieuses : or, ivoire, pierreries, et, en dernier lieu, nous vîmes apparaître la sculpture en marbre.

Il n'apparaît pas que l'outillage du statuaire fût autre aux précédentes époques qu'à la nôtre, si toutefois des appareils de mise au point et autres simplifications mathématiques ont été inventés et bouleversèrent la fabrication de la sculpture. Pourtant l'on peut affirmer que, quand Phidias mourut, la partie matérielle de la sculpture ne devait plus faire un pas : l'orfèvrerie, la glyptique et la numismatique, branches dérivées de la sculpture, étaient aussi avancées que la sculpture elle-même.

Historique de la sculpture. — La pratique de la sculpture date de l'architecture, avec laquelle elle naquit et dont elle demeura inséparable jusque vers le seizième siècle.

On pense qu'à cette époque Charlemagne, amoureux du faste et halluciné par les vestiges de l'art antique qui l'avaient ébloui en Italie, n'avait pu confier à des médiocres artistes la décoration notamment de ces palais d'Aix-la-Chapelle, d'Ingelheim et autres admirables châteaux dont la munificence nous est contée par les chroniques du temps, et l'on croit que ce prince allemand appela auprès de lui des artistes de l'Orient et de l'Écosse pour répandre en Allemagne et en France la pratique matérielle de leur art.

A ce moment s'élevèrent les églises de Chartres, de

Beauvais, de Reims, de Notre-Dame de Paris, etc., terminées avant le treizième siècle pour la plupart, dont les sculpteurs nous sont aussi inconnus que ceux employés par Suger sous Louis VI et Louis VII. Ce n'est guère que sous Louis VIII et Philippe-Auguste que les noms de Robert de Luzarches, Jean de Chelles, Pierre de Montereau, notamment, nous parviennent. Ces grands artistes, qui firent la gloire du règne de saint Louis, fixèrent le type du style gothique, dont ils emportèrent le secret dans la tombe après en avoir développé la perfection et la pureté définitives.

C'est à ces noms illustres que sont dues les belles statuettes de Saint-Denis.

Puis, sous les règnes de Jean II, de Charles V et de Charles VI, la sculpture, sortie des voies hiératiques, s'efforçait de conquérir cette individualité que définitivement, plus tard, les Jean Delaunay, Jean de Liège, Guy de Dampmartin, affirmèrent avec les statues du roi et de la reine, du duc de Berry et de Bourgogne. Ensuite, sous Charles VII, on cite avec éloges les sculpteurs Guillaume, Jasse et Philippe de Foncières, et Jean Juste sous Charles VIII et Louis XII.

Mais ce fut à François I[er], sous la Renaissance, que revient l'effort décisif et le triomphe des arts en général, grâce à l'influence des artistes italiens qu'il avait mandés en France : Nicolo dell' Abbate, Damiano del Barbiere, et Benvenuto Cellini.

A cette époque, la sculpture, pour ne parler que de cet art, parvint pourtant à s'affranchir d'un patronage qui l'eût perdue, et on la vit souvent prendre une physionomie française et originale, Jean Cousin en tête.

A côté du style d'un Michel-Ange il y avait place

encore pour la grâce et l'élégance d'un Jean Goujon et d'un Germain Pilon. Puis, sous la régence de Marie de Médicis, après les noms de Barthélemy Prieur sous Henri III, et de Boileau et Morel florissant sous Henri IV, nous voyons les élèves de Sarrazin et de Guillain et Puget et Coysevox, génies indépendants. Tandis que l'art du treizième et du seizième siècle est accessible seulement à quelques esprits délicats, l'art du dix-septième siècle parle à la foule et fixe une grande époque. Si toutefois les frères Auguier et Marsy, Sérambert et Girardon ne furent que de fastueux praticiens, à cette époque, le génie des Puget, des Coysevox, des Coustou, se signale hors de pair, et J.-B. Lemoyne et Lambert Adam, surtout Falconnet, Houdon et Cafieri achèvent de marquer le triomphe de la sculpture, que plus tard, jusqu'à nos jours, les Rude, les Carpeaux, les Dalou, poursuivirent victorieusement.

La technique du statuaire. — Après ce léger aperçu, nous aborderons la technique du sculpteur, dont nous avons dépeint le travail en commun à l'atelier d'élèves, parallèlement à celui du peintre. C'est maintenant dans un atelier privé d'artiste que nous reprendrons en détail les différentes étapes de la statuaire.

Ne point confondre, tout d'abord, la qualité de statuaire avec celle de sculpteur : ce dernier caractérise plutôt le tailleur de pierres, l'ornemaniste, l'artisan ou l'ouvrier du bâtiment. L'atelier du sculpteur, en raison des maculatures de plâtre, d'eau et de glaise, à cause aussi de la poussière de marbre et de l'encombrement de matériaux peu esthétiques : armatures, échelles, escabeaux, etc., sans oublier les esquisses

ou maquettes, innombrables et encombrantes, l'atelier du sculpteur, donc, est en général des plus sacrifiés au travail.

Un salon frais et luxueusement propret, qui fait fort heureusement l'effet d'une oasis à côté de l'atelier de travail, chez les sculpteurs « arrivés », vous accueille parfois aristocratiquement, mais c'est là l'exception, et on a l'impression, n'était la physionomie distinguée qui domine la blouse maculée, de déranger un ouvrier à la besogne, lorsque l'on entre chez un statuaire.

Mais regardons travailler l'artiste, et, pour mieux suivre la progression de son œuvre, nous admettrons qu'il s'agit d'exécuter une statue en marbre.

Voici d'abord l'esquisse de petite dimension, modelée soit en terre, soit en cire, soigneusement *cherchée* en plusieurs motifs, jusqu'à ce qu'elle plaise définitivement.

S'il y a des draperies, celles-ci seront mannequinées sur l'esquisse, après avoir été trempées dans une solution légère d'eau et de glaise qui leur garantiront une consistance après séchage. Cet habillage du sujet, dont on combine l'agrément et la ligne générale des plis, constitue une maquette. La maquette n'est guère qu'un amas de boulettes de terre glaise indiquant des masses générales, des proportions vagues, ponctuées de trous et de bosses, maintenues par une carcasse intérieure en fil de fer dite armature.

Bref, d'après cette indication, l'artiste procédera à la construction en grand de son œuvre, qui reposera sur une selle, sorte de table large et basse qui roule sur galets, permettant ainsi à l'artiste de voir son œuvre sur tous ses côtés. Une armature sera préalable-

ment fixée sur une planchette, aussi puissante que l'exigera le volume de la statue et le poids de terre glaise qu'elle aura à soutenir.

Dans les bras et les jambes, dans la tête et autres parties détachées, cette armature jouera l'effet des os, par rapport aux muscles et à la chair.

Après quoi, le sculpteur massera avec de la terre ses plans généraux; il donnera, enfin, du corps, une enveloppe à la structure métallique, puis il prendra modèle.

Rien à dire à ce propos, le modèle des sculpteurs étant le même que celui des peintres, bien qu'il y ait des formes plutôt sculpturales et que la construction robuste séduise davantage le statuaire.

Ainsi donc, morceau par morceau, le modèle reposant sur une table très voisine de l'œuvre en cours, le sculpteur, prenant des mesures à l'aide d'un compas ou regardant de près les qualités de nuances et de composition des volumes, modèlera, ici un creux, là une bosse, ici un passage ou demi-teinte, là un noir, et, boulettes par boulettes de glaise plaquées au bout du pouce, la statue prend forme, naît enfin. Nous ouvrirons ici une parenthèse. — Il est à noter qu'entre les deux arts, la peinture et la sculpture, l'un exprimant la nature par des nuances ou valeurs de couleurs, l'autre au moyen de la forme, une différence pour ainsi dire avantageuse pourrait être dévolue à la sculpture : celle de la faculté de comparaison.

Effectivement, la latitude de mesurer est ici tangible, sur le modèle même, tandis qu'en peinture on ne doit s'en remettre qu'à l'œil.

Mais cet avantage n'est qu'un leurre, puisque en toute proportion l'œil seul a raison. Or, la théorie qui

voudrait faire un type de proportions est aussi vaine que celle qui consisterait, en art, à copier ces proportions telles que la nature les montre.

C'est l'histoire des « canons » auxquels la sculpture égyptienne notamment doit sa faillite, canons qu'il ne faudrait point confondre avec l'admirable mesure et pondération visuelle des Grecs fixée par le Doriphore.

Au surplus, l'architecture, admirablement proportionnée, est déjà ainsi en dehors de tous points comparatifs avec la nature; l'œil a un équilibre d'appréciation personnel qui est la preuve seule de la Beauté.

D'ailleurs, il suffit d'examiner un moulage sur nature d'après le modèle le plus admirable, pour se rendre compte de son effet mesquin en art, de même pour une photographie.

Et c'est cependant là l'exacte vérité!

Du reste, le sculpteur, comme le peintre, cherche le caractère du modèle davantage que sa copie textuelle, et ce caractère, c'est le parfum supérieur et idéal de la forme, son exagération, de crainte du « mesquin », son style.

De telle sorte qu'il ne suffit pas de faire grand pour donner une sensation de grandeur; une facture large dans un dessin ou une forme ample, exprime des latitudes d'expressions grandioses même en une œuvre minuscule, tandis qu'une œuvre de vastes proportions peut souvent n'apparaître que minuscule.

En littérature, nous verrons la facture mesquine de l'écriture amoindrir de grandes idées, et le style large gonfler de son souffle puissant de simples pensées.

Pour conclure et en revenir à la statuaire (que nous associerons dans notre pensée à l'architecture dont

elle est l'auxiliaire et la sœur), la proportion visuelle est tellement exclusivement impérative que, pour donner la sensation d'un personnage grandeur naturelle (ou d'une construction un peu majestueuse), il faut que la copie du personnage (ou de la construction) soit de proportions plus grandes que la nature ou au-dessus de l'idée préconçue de cette construction.

Voici pourquoi le moulage sur nature et la photographie ne peuvent être d'aucun secours à l'art en dehors du renseignement.

Mais retournons à notre exemple du statuaire que nous laissâmes en train de modeler une statue.

A cette volonté de produire grand, s'ajoute chez le statuaire le calcul de la réduction à la cuisson, de la terre cuite, dont les effets diminutifs sont environ de dix pour cent.

Lorsque la statue est terminée, l'artiste la moule en plâtre ou la fait mouler pour obtenir une épreuve. C'est d'après cette épreuve en plâtre que l'exécution en marbre aura lieu.

Pour déterminer la base du bloc de marbre, l'artiste fait placer un lit sous la plinthe du bloc, et ce lit lui sert de point de départ pour diriger toutes ses mesures et tirer toutes ses lignes. Il donne alors sur le bloc les premiers coups de crayon et le fait *épaneller*, c'est-à-dire dégrossir.

Le bloc et le modèle sont, à cet effet, élevés à la même hauteur sur deux selles plus ou moins rapprochées l'une de l'autre. Les parties les plus saillantes du modèle sont ensuite indiquées sur le bloc par des points et des lignes qui déterminent la quantité de marbre à enlever, après quoi ces points sont creusés au moyen du foret jusqu'à la profondeur indiquée.

Le praticien. — Le bloc étant épanellé et assez dégrossi pour que l'on puisse reconnaître la forme générale de la statue, elle passe aux mains du *praticien.*

On donne ce nom de praticiens à des sculpteurs qui ont une grande pratique du marbre et qui, familiarisés avec la mise au point, avancent assez le travail des statues pour qu'il ne reste au statuaire que peu de marbre à enlever, afin de perfectionner son travail par des finesses de détail.

Il est des praticiens auxquels, pour avoir aussi une réputation de sculpteurs, il ne manqua que les moyens de se produire et qui pourraient rivaliser avec ceux qui les emploient. Puget et combien d'autres ont commencé par la pratique ! D'ailleurs, il y a bon nombre de statuaires peu fortunés qui furent leurs propres praticiens, et, au surplus, s'il y a des praticiens artistes, il en est d'autres, et non les moins distingués, qui sont de vulgaires ouvriers attentifs. A ce propos, nous noterons encore que les artistes gagnèrent le plus souvent à exécuter eux-mêmes leur pratique.

Si l'exemple de Michel-Ange travaillant en plein marbre à coups de maillet et de ciseau apparaît d'une audace géniale, il n'en est pas moins vrai que, manquant d'habileté et y suppléant par de la sincérité et de la naïveté, Falguière notamment, dans les plis de robe de son *Tarquinius enfant,* et Turcan dans son groupe de *l'Aveugle et le Paralytique,* ont fait œuvre admirable, et non de virtuosité machinale.

On comprend, d'après les indications précédentes, que l'opération la plus importante dans l'exécution d'un marbre est la mise au point qui se poursuit et devient plus minutieuse jusqu'à l'achèvement presque complet de la statue.

Cette opération, toute mathématique, est singulièrement abrégée et simplifiée par une machine.

Il serait superflu d'indiquer la marche que l'on suit dans l'emploi des instruments, ébauchoir, mirette, raclette, servant à la glaise et suppléant aux doigts, d'ailleurs suffisants, sans oublier les ciseaux, le maillet et les râpes, réservés au marbre.

Plus le travail avance, plus on a recours aux ciseaux les plus fins et les plus délicats, aux râpes les plus douces. Si l'on veut polir ou lustrer quelque partie du marbre, on le fait soit au papier de verre, soit à l'aide d'une peau de daim et de la paume de la main, en ayant soin de ne pas émousser, amollir où rendre « rondouillard », enfin, par le frottement, la finesse des modelés.

On voit, par le détail des procédés employés pour exécuter une statue en marbre, que ce n'est que peu à peu qu'on la tire du bloc, et presque sans danger, d'autant plus qu'on a le soin de ménager des tenons dans le marbre pour soutenir les parties délicates, telles que les bras, les doigts, et on ne les enlève que lorsque la statue est sur le point d'être terminée.

Le marbre blanc s'extrait des carrières de Carrare (Italie); il vaut environ de seize à dix-huit cents francs le mètre cube, et nul ne saurait en pressentir, malgré son prix élevé, la parfaite beauté immaculée, qu'une fâcheuse tache ou veine suffit à compromettre.

Ces imperfections occasionnent des déboires irréparables, surgissant par surprise, au fur et à mesure du travail de dégrossissement, ainsi que nous le vîmes un jour chez un statuaire dont la figure nue était malencontreusement troublée dans son harmonie virginale par une plaie jaune et noire, inguérissable.

En revanche, si le marbre est traître souvent à sa beauté, il annonce celle-ci par *un son de cloche* de meilleur augure sous le ciseau qui l'entame.

Nous reviendrons maintenant à l'artiste lorsqu'il modelait avec de la glaise, c'est-à-dire à son premier soin avant l'exécution en *matière* (marbre, pierre, bronze). Pour éviter que l'œuvre exécutée avec cette terre argileuse *ne sèche* en cours de travail, on a soin de l'arroser à l'aide d'une pompe à main, et cette humidité est entretenue au surplus par des linges mouillés qui l'enveloppent entièrement.

En dehors du travail, la terre est conservée dans des baquets ou des coffres hermétiques; elle sert à l'exécution des œuvres importantes, car son prix est modique, tandis que les pâtes à modeler, les cires, usitées plutôt pour les œuvres de dimension moindre, sont assez coûteuses.

La terre glaise peut, aussitôt sèche, se conserver indéfiniment, bien qu'elle craquèle à la chaleur ou au froid. Il vaut tout autant, d'ailleurs, faire cuire cette glaise pour obtenir une terre cuite, résultat des plus agréables à l'œil et qui donne une valeur artistique à l'objet.

Le moulage d'après la terre ou la pâte est une opération qui, bien souvent pratiquée par les artistes eux-mêmes, incombe plutôt, dans les cas difficiles, à des mouleurs. Le moulage peut recevoir une patine, c'est-à-dire être revêtu d'une couleur uniforme lui donnant un air de terre cuite, grâce à un lait de chaux rosé, soit d'une couche métallique qui lui donne l'aspect d'un bronze, soit encore d'un ton neutre dénaturant simplement l'aspect blafard du plâtre.

Passe pour le plâtre d'être maquillé, car cette ma-

tière est méprisable pour le peintre-sculpteur ; mais la couleur rose jouant la chair, affectionnée notamment par Gérôme (*Tanagra, la Joueuse de boules,* etc.) est fort discutable sur un marbre blanc dont la beauté liliale se suffit à elle-même.

En dehors de ces matériaux utilisés en statuaire, nous remarquons les statues en marbres polychromes, en ivoire et métal, etc., qui côtoient aisément le mauvais goût, et le bronze, qui nécessite une opération de fonte à laquelle l'artiste demeure étranger, sans oublier la modeste pierre traitée à la façon du marbre.

Il est à noter que le bronze, matière fort triste sinon déplaisante de couleur à l'état naturel, peut être embelli par des patines d'oxydes entre autres, lorsqu'on ne le dore ou ne l'argente point.

Nous remarquerons enfin que si, pour le peintre et surtout pour le dessinateur, les fournitures d'exécution sont peu coûteuses, il n'en n'est pas de même chez le statuaire, dont l'essor le moindre, réclame de grands frais et dont l'œuvre coûte forcément cher.

Au surplus, cet art, qui offre des difficultés matérielles et des efforts physiques particuliers, jouit d'une grâce d'état : la faculté de collaboration, dont, par parenthèse, tant de statuaires abusèrent ! Ainsi, il arrive fort souvent que l'œuvre en marbre que nous admirons, est née d'une esquisse ou d'un modèle exigu, grandi ensuite en terre par des élèves, moulé par le mouleur et enfin exécuté entièrement en matière par le praticien, de telle sorte que, hormis l'indication minime née des mains du maître, l'œuvre, signée pourtant de lui, ne revient qu'en partie infime à ses soins propres.

Que de jeunes talents, par nécessité, s'employèrent ainsi à faire briller un nom! Que d'artistes célèbres, en un mot, firent *faire,* selon l'expression adoptée, et cette collaboration, où commence-t-elle à vrai dire, pour finir où? puisqu'il est admis ici que l'on peut se faire aider. Au surplus, il y a l'œil du maître, dont le passé laborieux et victorieux pourrait seul excuser cette faiblesse relevée et garantie par une direction supérieure, grâce à une facture pourtant reconnaissable, et puis, en résumé, cette habitude est tellement courante!

Pour ces raisons d'efforts physiques inséparables de l'exercice de la statuaire, nous voyons peu de femmes exercer cet art, du moins *effectivement,* mais cette dernière allusion souligne une « collaboration » en réalité excessive.

Hormis en décoration, lorsque le peintre couvre de vastes superficies, nous ne voyons pas les maîtres de la palette se servir d'aides; d'ailleurs, étant donné l'unité harmonieuse du tableau, cette collaboration apparaît impossible. Tout au plus vit-on des toiles signées d'un nom différent de celui qui les avait complaisamment brossées!

Néanmoins, en dehors de quelques rares exceptions d'artistes peintres ou sculpteurs peu valeureux dont la vague renommée — singulière coïncidence — sombra de leur vivant, en même temps que mourait tel comparse suspect autant que talentueux, il est à remarquer que l'œuvre d'un bon artiste ne se départit pas d'une facture générale qui est essentiellement sa marque, malgré toutes les collaborations démasquées.

Comment admettre, enfin, la production d'une fécondité invraisemblable, de Rubens, qui d'ailleurs ne

signa pas la plupart de ses toiles, et celle de Raphaël, mort à la fleur de l'âge? Et pourtant, quelle admirable homogénéité! Voici, pour clore cette discussion, l'aventure qu'il advint à un de nos amis, un musicien distingué, dont les débuts fort difficiles avaient accepté une « collaboration » avantageuse, c'est-à-dire que le musicien en question s'était engagé à écrire toute une partition pour un Mécène...

Au jour de la répétition générale à l'orchestre, ledit Mécène et son « collaborateur » écoutaient leur œuvre, lorsque des dissonances harmoniques tout à coup écorchèrent malencontreusement et à tort les oreilles du musicien d'occasion. Et « le collaborateur » de calmer discrètement le fougueux Mécène non initié : « Mais là... là... » aussitôt interprété par des : « C'est un *la!* mais c'est un *la!* » vous dis-je, adressés en reproche à l'orchestre, tandis que le « collaborateur » accentuait ses exhortations au calme par des « mais si, mais si, » immédiatement transformés en « mais c'est un *si!* un *si!* » à la plus grande joie des musiciens de l'orchestre, impassibles, mais fixés...

Le moulage sur nature. — Mais revenons à la sculpture, qui, en dehors des subterfuges ci-dessus dénoncés, connaît une autre dépréciation, d'ailleurs plus imaginaire que réelle : le moulage sur nature. Le moulage sur nature est à la statuaire ce que la photographie est à la peinture, c'est-à-dire un document d'ailleurs difficilement utilisable dans les deux cas, sans une maîtrise de retouches supérieures ou d'interprétation. Certes il est des exemples de belles œuvres dues à cette assistance, non à cette supercherie

(certaine danseuse d'un maître célèbre entre autres), mais toutefois en tant qu'inspiration discrète, si l'on veut, car le moulage sur nature, malgré certains morceaux parfois réussis, ne donne guère qu'une copie refroidie et mesquine de mouvement et de forme, les chairs étant foulées et écrasant leurs modelés contre les parties osseuses.

D'autre part, à moins de se dérober par l'exécution en marbre, la preuve est vite faite d'un moulage sur nature, grâce à l'empreinte des grains de la peau et autres détails infinis, autant que fastidieux. Mais nous le répétons, d'autres signes non équivoques trahissent ce moyen en quelque sorte frauduleux, quand il est usité directement et tout juste maquillé.

N'empêche que, si, peu sinon point de « figures », peuvent être montrées au doigt, suspectes de moulage sur nature, il est nombre de morceaux, de bustes, qui empruntèrent leur principale beauté à ce « truc ».

Qui se douterait, en effet, que le fameux masque de Dosy (grand-père du modèle-artiste dont nous parlâmes) n'est qu'un moulage sur nature? Et ceux de Napoléon, de Beethoven, de Sylvain, l'éminent sociétaire de la Comédie française, sans oublier la main célèbre de Rachel et tant d'autres fragments en ronde-bosse servant fréquemment de modèles aux débutants?

La pose et les mouvements difficiles. — Il nous reste maintenant, pour ne point quitter les subterfuges, à parler des artifices usités par les artistes pour faciliter la pose des mouvements difficiles. Lorsqu'il s'agit d'un geste où le corps ne porte que sur une jambe, il suffit de se maintenir par les bras au moyen d'une corde attachée au plafond de l'atelier, et, dans le mouvement

de la marche, une cale en bois placée sous le pied qui se lève, assure parfaitement la stabilité du modèle.

D'une manière générale, on consolide le mouvement par tous les appuis et étais possibles, en multipliant les points de repère qui permettent de reprendre la pose. Quant aux petits enfants, ils sont tenus sur les genoux de leurs parents. Ces derniers modèles sont des plus difficiles à saisir, on ne les copie guère que par « morceaux », en s'armant de patience pour guetter au vol le trait à noter.

Si le sourire, toutefois, fleurit naturellement aux lèvres des « babys » en liberté, lorsque l'oiseau est captif vite il se fane, et, pour le provoquer derechef, ce sourire, l'artiste doit souvent jouer des comédies qui contrastent singulièrement avec le caractère sérieux de ses occupations.

Le voici, par exemple, forcé d'agiter d'une main quelque marionnette, de promettre des friandises, jusqu'à ce qu'enfin les lèvres de l'enfant veuillent bien s'épanouir en quittant leur moue.

Autre difficulté, maintenant, pour provoquer les larmes réclamées par la physionomie de l'œuvre : cette fois, l'artiste roule des yeux, menace, et finalement, en désespoir de cause (combien de fois en fûmes-nous témoin !)... il frappe !

Il frappe, certes, mais aussi avec quelles préventives attentions ! Le prix de la séance sera doublé, et, d'accord avec le futur patient et ses parents, un coup sec d'appui-main ou une tape, fait vite couler les larmes !...

Et l'on ne sait, ma foi, lequel des deux plaindre, de cet enfant et de cet artiste, tous deux sacrifiant à l'art !

L'expression d'une tête chez un adulte même, est d'ailleurs des plus délicates à rencontrer. Voici ce qui explique les préférences de tel artiste, suivant son genre, pour tel profil dont le sourire l'enchante, ou bien tel masque tragique, suivant son genre. Si toutefois la stabilité de la pose est relative lorsqu'il s'agit du corps nu, il n'en est pas de même des draperies, dont le moindre mouvement peut varier la forme.

La plupart du temps même, pour obtenir l'immobilité nécessaire, les draperies sont disposées sur un mannequin, mais quelle différence avec l'esprit qu'elles étalent sur nature !

De sorte que les artistes prennent souvent modèle pour peindre des draperies réclamant alors une immobilité parfois dangereuse... témoin cette anecdote.

Le peintre Gustave Boulanger, un jour que nous entrions dans son atelier, était fort occupé à terminer une draperie qui majestueusement enveloppait son modèle homme. Ce dernier semblait lutter énergiquement contre la fatigue, la chaleur suffocante et le devoir, tandis que l'artiste l'encourageait de la voix. « Un peu de courage ! plus que deux minutes ! » Songez que si, à cet instant, le modèle avait bougé, c'en était fait de la draperie tout entière, à recommencer...

Néanmoins, le modèle semblait fléchir, pâlissant et rougissant tour à tour, lorsque tout à coup le sang jaillit de son nez... Pénétré de l'importance de sa fonction, l'homme demeura pourtant ferme à son poste, alors que Boulanger, qui s'était levé d'un bond, épongeait et arrêtait l'hémorragie pour se remettre aussitôt au travail.

Bref, l'étude de la draperie, grâce à l'impassibilité du modèle, put être terminée. N'empêche que, si le

modèle n'avait point saigné du nez, il était frappé de congestion !...

Si toutefois, en peinture, l'exécution est libre, bien qu'on lui reproche à juste raison l'inutile fignolage qu'improprement on appelle « blaireautage » et risiblement du « léchage », les statuaires condamnent énergiquement la statuaire lisse et « rondouillarde », qui fait ressembler le marbre à du sucre, et la glaise et le plâtre à de la baudruche.

Cependant, il est de la sculpture « blonde » qui ressemble à de la peinture, tandis que la rudesse de certaines œuvres peintes se rapprocherait plutôt déplorablement de la sculpture. Autant de fâcheux empiétements, en somme, mais qui ne valent point encore, comme aberration, la tendance qu'ont certaines œuvres de la plastique actuelle à ressembler à de la littérature !

Comme s'il n'y avait pas de milieu pour les peintres et sculpteurs non imaginatifs, entre le *morceau* fastidieux à la longue et l'*énigme* donnant le change à de l'imagination, entre le métier et le faux génie ! Nous verrons que les littérateurs connurent les élucubrations symboliques et décadentes, et que les musiciens sans pensée se rattrapent sur les mathématiques de la musique, sans oublier les architectes qui, ne pouvant créer un style, reconnaissent à l'envi les beautés vagues d'un modern-style !

Nous avons terminé avec la technique du sculpteur, d'ailleurs fort réduite. Nous allons maintenant aller interviewer, comme nous le fîmes précédemment, des maîtres de cet art.

XI

CHEZ LES STATUAIRES A.-J. INJALBERT ET RODIN

Chez A.-J. Injalbert. — « La technique ? la technique ? sécrie à notre interrogation le célèbre statuaire Injalbert; mais c'est le métier, et le métier, en art, voyez-vous, cela n'est guère intéressant lorsqu'on le sait, et il faut le savoir...

« Il y a des artistes qui n'ont pas de métier, d'autres qui ne s'en doutent point et qui remplacent cela par de la littérature. Entre les deux maux choisissons le moindre, car, entre nous, le génie sans métier, cela n'existe pas !

« La technique ? Que n'avez-vous pressenti à ce sujet mon collègue E. Frémiet ! Voilà positivement un maître de la technique, lui qui pourrait presque faire de la sculpture théorique, un squelette antédiluvien lui suffisant pour reconstituer un être disparu ! »

Et le maître de céans, qui venait d'abandonner sa tâche, se remet aussitôt à modeler l'œuvre en cours : un bas-relief pour lequel, si ambrée qu'elle en apparaît jaune sur le gris-argent de la glaise, une jeune Italienne, dévêtue, pose.

Injalbert modèle fougueusement; il faut voir son pouce écraser des boulettes de terre, pétrir des masses, caresser tour à tour des formes et les brusquer.

Et la tête accompagne la main; elle avance, elle recule, elle se penche, tandis que l'œil perçant du maître a des clignements, des éclairs dans le va-et-vient du modèle à sa traduction, semblant filtrer la réalité jusqu'au rêve !

L'artiste, d'ailleurs, précise son horreur pour la photographie en art, c'est-à-dire la traduction littérale.

« Non, certes, l'art ne doit point être photographique. Je préfère une erreur intéressante d'interprétation à la banalité froide d'une exacte copie. Mon modèle ne me sert guère que de renseignement, il m'inspire !

« Comparez la vision d'un Michel-Ange, d'un Puget, à la nature, même la plus belle : quel désenchantement ! Ces génies traduisaient les hommes par des Titans !

« Quant à l'exécution, elle doit varier sa formule suivant l'objet du sujet; le *fini*, cela n'existe pas, les doigts s'arrêtent d'exprimer lorsque la pensée est satisfaite. »

Nous parlons ensuite de l'attardement exagéré de certains à l'étude du squelette, qui n'est que l'armature de la forme, sa hideur !

Injalbert nous interrompt :

« ... Évidemment, le squelette, c'est la mort, et nous devons traduire la vie..., la forme, c'est de l'anatomie aussi, la vraie ! »

D'ailleurs, à ce moment, certaines paroles d'E. Frémiet nous reviennent, à propos des déductions scientifiques, trop aisément accueillies par l'art. Il s'agit, cette fois, du prétendu amoindrissement de la race humaine à travers les âges : « Ces messieurs exposent des théories continuelles sur les variations de l'espèce humaine. Je leur oppose contradictoirement l'expérience de mes patientes études.

« En voulez-vous une preuve ? Lorsque je fis l'*homme de l'âge de pierre*, désirant être des plus exacts, je cherchai dans une vitrine du Jardin des Plantes le crâne d'un homme de ces temps, que j'agrémentai, en me servant strictement des indications tracées par la structure osseuse, de tous les organes disparus.

« Or, jugez de ma surprise et de mon édification : ce fut le très beau visage d'Alphonse Daudet que je vis surgir du crâne préhistorique en question ! »

Relativement aux vastes armures exposées au musée d'artillerie, si peu en rapport avec notre plus haute stature actuelle, nous nous remémorons encore l'opinion autorisée de l'auteur du *Saint Michel :* « Ce sont des armures trouvées en Allemagne, des enseignes d'armuriers, et, sauf quelques-unes, nous pourrions les endosser. Voyez les armures des Grecs, elles nous conviendraient parfaitement. »

Mais revenons à Injalbert, qui, profitant de notre silence absorbé, a repris son travail. Soudain le maître, comme se parlant à lui-même, nous dit :

« Il faut avoir une volonté initiale lorsque l'on crée ; il y a des statuaires qui, au bas d'une statue, ajoutent en dernière heure un titre sur belle pancarte, titre prétentieux correspondant à une œuvre impersonnelle. Cela ne doit pas être ; on doit être possédé de son sujet, et le titre de celui-ci doit venir de lui-même sur les lèvres du spectateur.

« Je blâme aussi la tendance actuelle de la statuaire à s'appuyer au delà de son but, sur de la littérature, pour la flatter et en recevoir les louanges, à côté.

« Ainsi, croyez-vous que le *Tombeau des Médicis*, que le *Milon de Crotone*, entre autres, ne soient point au-dessus de tout ce que la littérature a pu en dire ?

Non, la statuaire demeure suffisamment éloquente et claire par soi-même, et c'est un aveu de faiblesse que d'emprunter à un autre art sa pensée, que de ne point se suffire, enfin, à son œuvre.

« Taine a admirablement écrit sur l'œuvre de Rubens : s'il avait mal écrit, pensez-vous que cet œuvre s'en fût plus mal porté? »

Un silence, et, cette fois, nous évoquons les vues parallèles de feu Dalou, qui nous conta qu'un jour l'un de ses voisins, un jeune sculpteur, lui avait demandé son opinion sur une figure qu'il venait de terminer. Cette figure exprimait une femme en un mouvement hésitant et sans signification de caractère.

« — Que représente votre œuvre? questionnai-je.

« — Ma foi, répondit le jeune artiste, je n'y ai pas « pensé encore. »

« En présence de mon étonnement, il continua :

« — Si je lui mettais une épée dans la main droite, « on pourrait intituler mon personnage : la Guerre!...

« — Ou bien la Paix, répliquai-je, non sans ironie, si « vous remplacez cette épée par un rameau d'olivier. »

Et nous pensons qu'une plume imaginative, sans doute, eût tôt fait de fleurir d'un symbole cette quelconque figure, se rencontrant ainsi, miraculeusement et à souhait, avec l'indigente et flottante pensée du jeune sculpteur

Mais Injalbert, en se levant brusquement, interrompt notre rêverie.

« Tenez, à propos de technique, il est une hésitation encore que je condamne, celle du choix de la matière, marbre, pierre ou bronze, qui, en dehors de toute mauvaise raison d'économie, doivent suggestionner l'artiste.

« Je ne comprends pas que l'on doute un instant de ce choix. Telle œuvre appelle le marbre, telle autre réclame le bronze ; aussi je partage la haute opinion de Michel-Ange disant qu'une statue de marbre devait pouvoir rouler, sans se briser, du haut d'une montagne. C'est-à-dire que le marbre doit être conçu par grandes masses, sans inutiles découpures, tandis que le bronze, en revanche, s'accommode à merveille de la dentelle et des jours.

« Que vous dirai-je, au surplus, à propos du métier ? Regardez, jugez par vous-même des tâtonnements de l'esquisse jusqu'à l'œuvre exécutée. »

Et, d'un geste, le maître nous montre l'encombrement de son atelier, où des Faunes nous rient, où des satyres et des nymphes s'esclaffent, où des groupes campent tour à tour leurs formes puissantes ou leur grâce fuselée.

Ici nous reconnaissons Hyppomène, fin et nerveux ; là, Mirabeau, bouffi et pustuleux ; ici, la réduction du tympan du Petit Palais ; là, des Enfants aux lions, des Sources allégoriques, des bustes, des « morceaux », toute la production enfin d'un cerveau original, ému et tourmenté par le relief de la Vie idéale.

Nous nous remémorons une fièvre analogue chez Falguière, que nous notâmes ainsi : « Voici, dans un coin de l'atelier du maître, mutilée en maints endroits, une Ève en plâtre, mais si peu que ses blessures semblent saigner ! »

Hélas ! l'artiste, en arrivant chez lui un beau matin, ne s'amusa-t-il pas de briser d'un coup de canne ce bras frêle, mécontent qu'il était du mouvement exprimé ! Et, de même, voyez, ce pied arraché suit maintenant une autre ligne, tandis qu'une malléole simulée

par une boulette de glaise donne une allure nouvelle à la jambe tout entière! C'est la tresse des cheveux aussi, qui tombe différemment, comme l'indique un papier froissé, jusqu'au tronc d'arbre sur lequel s'appuie notre première mère, qui prendra une direction différente!

« Heureusement, pensons-nous, que les œuvres restant à l'atelier offrent, pour la plupart, au caprice du maître, des flancs de marbre, voire même de bronze, plus rebelles à cette fièvre de remaniement! »

Chez A. Rodin. — Après Injalbert, de l'Institut, nous nous rendons chez Rodin, qui, de même que Dalou, rebelle à l'habit vert, ne veut point entendre parler de la Coupole.

L'auteur du *Balzac* refusé à l'École des beaux-arts, était ainsi salué dans son indépendance par l'auteur du *Triomphe de la République :* « Ah! ce Rodin! en a-t-il une chance de n'avoir point fait ses études à l'École des beaux-arts! »

« Mon seul maître, effectivement, nous dit Rodin, fut la Nature, et je n'en ai jamais eu d'autre. »

Nous parlons du métier.

« Le métier compte seul, s'écrie le grand artiste; mais, lorsqu'une œuvre de sculpture n'a ni expression ni harmonie, le public juge ainsi judicieusement qu'elle ne présente que du métier... Vous saisissez la nuance?

« Exprimer les choses exactement dans leur mouvement et leurs plans, toute la sculpture est là!

« La sculpture ressemble à l'architecture, qui perd totalement de n'être point sur ses plans, et n'existe

en ses « morceaux » que dans le rapport avec l'ensemble. »

Et, quittant brusquement le superbe buste du savant Berthelot qu'il était en train de recouvrir et de mouiller après la séance, le maître nous montre une jolie tête de femme en marbre, translucide et nuageuse, conçue à la façon troublante qui lui est propre. « Vous voyez, c'est par des demi-teintes et des exagérations que l'on obtient plus de souplesse. Les profils de la chair ne se détachent point sèchement, comme la photographie ou le moulage sur nature.

« Les lignes se fondent, se moulent sur l'atmosphère, le sang coule sous la peau...

« C'est ainsi que je cherche des enveloppes, que je force le mouvement pour réaliser la souplesse apparente de la vie.

« Les antiques ont tous exagéré; la preuve en est que tous nos bustes « tombent » devant les leurs; notre tare, en résumé, est photographique.

« Je construis de mon mieux, d'abord, estimant qu'une chose, de même qu'un être, sans construction robuste ne peut point vivre; je procède par amplification, ou mieux par utilité, comme disent les savants.

« Tenez, si vous désirez, par exemple, vous assurer de la bonne construction d'un buste, examinez-le par derrière : le plus souvent on néglige un dos, le côté pile, tandis que la face seule préoccupe...

« Comme si le sang ne coulait que d'un seul côté! De là une édification générale défectueuse, puisque l'intérêt n'est que partiel, tout sacrifié à la façade. »

Puis, faisant allusion au mode préféré du maître, qui consiste à dégager à peine l'œuvre de la matière, en la laissant plutôt s'estomper dans la masse sans

presque de découpure ni de polissure, nous lui demandons les raisons de ce parti pris et de cette facture.

« Que voulez-vous! Je ne cherche point à donner à mes statues l'aspect d'une pièce montée en saindoux; il me déplairait aussi qu'elles ressemblent à des bougies au sortir du moule!

« En dernier lieu, je suis pour Puget contre Canova!

« Je sais bien, Rembrandt ne connut le succès que lorsqu'il fit « léché »; mais il ne me déplaît pas, pour sa gloire, de songer que l'admirable peintre se vit dénier son mérite, jusqu'à mourir de faim, au temps où naissaient ses chefs-d'œuvre, *la Ronde de nuit,* par exemple, dernière manière, forte et brusque, absolument libre.

— C'est étrange, constatons-nous maintenant devant Rodin, combien votre sculpture, à peine dégrossie, comme à fleur de peau, ressemble à de la peinture?

— La peinture et la sculpture ne sont-elles point synonymes? N'est-ce pas toujours la lumière qui fait le relief des choses?

« A ce propos, regardez. »

Et, à ce moment, le célèbre statuaire fait virer de droite et de gauche le plateau de la selle sur laquelle repose l'œuvre en cours.

« C'est là l'indication éternelle de la statuaire : la lumière joue sur des plans et tourne autour d'eux; elle les colore et les équilibre. »

Nous demandons ensuite :

« Admettez-vous la suggestion impérative du marbre plutôt que du bronze et de préférence à la pierre, en manière d'exécution?

— Pourquoi? Peu m'importe cela; le principe du modelé n'est-il point toujours le même, ici ou là?

« La sculpture littéraire, qu'est-ce que cela? répond encore vivement l'artiste à notre insinuante interrogation (car l'imagination de certaines plumes tendit à l'accaparement de la pensée du maître jusqu'à la défigurer, l'amoindrir même, sinon à l'obscurcir). D'ailleurs, poursuit Rodin, la sculpture n'est point une affaire de sentiment, mais une pure question de science. » Renvoyé à ces mêmes déchiffreurs de rébus et dénicheurs de symboles, qui arrachèrent un jour à Henrik Ibsen cet aveu d'étonnement naïf, alors qu'ils expliquaient au célèbre auteur les « délicatesses » personnelles saisies au cours d'une de ses pièces :

« ... Mais, je n'ai jamais pensé à tout cela! »

Écoutons donc Rodin aussi simplement qu'il modèle, sans énigme.

« Dans mon *Balzac,* j'ai fait une étude de la lumière et de la vie... ; le public a vu en mes recherches des « histoires littéraires » : cela n'est point de ma faute! Et je suis sûr que beaucoup de mes confrères ont fait des progrès en regardant cette œuvre, je suis certain qu'ils la comprirent.

« D'ailleurs, nous ne pouvons pas créer, nous autres statuaires, nous transposons d'après notre vision, voilà tout; et qui n'a point l'œil rompu au dessin, aux nuances de la forme, ne voit point juste ni comme nous.

« L'ensemble de la vision est le point essentiel, sans abondance de détails, d'après nature, toujours.

— On vous reproche, hasardons-nous, de faire agrandir de petites ébauches ou esquisses, de vous borner, en somme, à une impression, au lieu de terminer votre œuvre, de la « pousser ».

— Détrompez-vous, nous arrête aussitôt le Maître ; ce que le public appelle mes esquisses sont, au contraire, des études très poussées ! Le public confond la propreté et le fini — d'où cette opinion fausse.

« Je vous le répète, je cherche le modelé dans l'amplification, non dans la propreté.

« Et puis, qu'importe la dimension initiale d'un sujet agrandi par la suite? Si les plans sont justes en petit, ils le seront en grand.

« Raphaël, au surplus, ne faisait que de petits dessins, et Michel-Ange, et tous les artistes même, jusqu'à David !

« Les cartons de ces maîtres étaient ensuite agrandis mathématiquement, grâce à une mise au carreau, par des tapissiers, et l'on peut être assuré qu'ils ne perdirent rien de leur beauté à cette augmentation.

« Depuis David, depuis cent ans, du reste, l'École des beaux-arts n'est plus dans la tradition, voyez-vous; c'est une grosse erreur, une aberration que l'adoption d'une dimension-type, d'un format d'études ! »

A propos de l'abus du praticien qui apparaît un auxiliaire fâcheux, Rodin nous dit :

« Que voulez-vous ! les sculpteurs de la Renaissance étaient des ciseleurs, et nous ne sommes plus des ciseleurs. — Bien forcés, alors, de faire « faire ».

« D'ailleurs, il nous faudrait des existences pour produire, et nous n'en finirions pas ; les temps sont changés, l'existence est plus coûteuse, les besoins plus impérieux.

« Les maîtres de la statuaire et de l'architecture, à l'époque de la Renaissance, ne recherchaient, au surplus, ni honneur ni argent, ils ne signaient même pas leurs œuvres !

« Est-ce pour ces raisons que, seule, cette époque d'art peut lutter avec celle des Grecs ? »

Nous causons ensuite, avec le célèbre statuaire, de ses pâles imitateurs, de ses fâcheux copistes qui ne virent qu'un prétexte à audaces grotesques, à une liberté où leur nullité professionnelle pût mieux s'embusquer, désorientés par un art original dont la puissance malicieuse leur échappa.

« Qu'y faire ? Ceux qui n'ont ni force ni patience copient les autres ; lorsque l'on ne peut voir par soi-même dans la nature, on regarde par les yeux d'autrui. Mes mauvais élèves, conclut l'artiste, font des caricatures, je sais ; mais, s'ils me connaissaient, s'ils m'étaient venus consulter, je crois qu'ils auraient le secret d'une certaine force... »

Ces dernières paroles sont simplement dites ; elles laisseraient plutôt percer un regret qu'une amertume.

« Vous êtes né à Paris ? C'est un désavantage.

— Certes, au point de vue des débuts plus difficilement encourageables, pécuniairement ; les Parisiens sont noyés dans la grande ville ; — mais, relativement à l'art, Paris n'est-il pas un éternel musée ?

— Travaillez-vous beaucoup ?

— Autant que j'ai de forces, et je n'ai d'autre plaisir que la promenade. »

Nous jetons enfin un dernier coup d'œil sur les œuvres qui nous entourent, pour tâcher d'en capter la physionomie : et ce sont des gestes singuliers, d'étranges conceptions qui se tordent, chantent et pleurent dans le marbre, toute une création hallucinante, jamais indifférente, souvent admirable.

Ainsi donc, après la logique superbe et triomphante d'Injalbert, voici le miraculeux caprice de Rodin, tous

deux artistes originaux d'après nature, qui se présentent pourtant à la postérité sous deux épithètes adverses.

L'un érigé *classique,* tout comme les Grecs, l'autre déclaré *indépendant,* malgré les chefs-d'œuvre d'antan qui se moquaient certainement des épithètes.

Mais ce sont des étiquettes dont n'ont cure les siècles, et les admirations qu'ils consacrent seules ne départagent pas la beauté, malgré les enveloppements et le bavardage de la littérature du moment.

Le lecteur, enfin, goûtera, à propos des canons d'art, la délicate ironie de la lettre suivante qui nous fut adressée par une gloire de la statuaire moderne, dont nous devons à grand regret respecter l'anonymat :

« Je craindrais de me livrer à un bavardage inutile, peut-être dangereux, en formulant, comme vous me le demandez, des théories sur la « manufacture » de la sculpture.

« Vous vous adresseriez plus fructueusement, je crois, en consultant un des élèves de Dumont ou de Thomas, qui, eux, possèdent à fond les vérités que vous désirez, je veux dire les proportions du corps humain devant avoir sept têtes, la rotule étant un rond entouré d'autres ronds concentriques, etc., ainsi que leur grave savoir sur la pondération des groupes.

« Ils avaient, ces maîtres, comme vous le savez, retrouvé la tradition de l'art antique, et ils nous l'ont bien prouvé par leurs œuvres admirables, qui sont toujours pour nous un sujet de joie !...

« Et voilà, je crois, conclut le maître, le bon conseil que je dois à votre affectueuse et aimable lettre... »

XII

LA GRAVURE EN MÉDAILLES. — SON HISTORIQUE. CHEZ ROTY ET FRÉD. VERNON.

Le statuaire et le médailleur. — Si, toutefois, l'art de la gravure en médailles naguère se réclamait d'une technique spéciale, il apparaît que, de nos jours, ce mode de gravure tend à disparaître et n'être plus que de la sculpture pour médailles.

D'où une relation immédiate de la gravure en médailles et de la statuaire, source d'une infériorité professée par la majorité des statuaires à l'égard des médailleurs.

Effectivement, les médailles d'antan étaient coulées dans des moules délicatement gravés au burin, tandis qu'actuellement, il suffit à des sculpteurs dits médailleurs, de modeler des bas-reliefs de grande dimension, réduits ensuite mécaniquement par des praticiens, avec le tour à réduire, au module désiré.

Or, les graveurs en médailles, à l'unisson, se révoltent contre le bref jugement des statuaires, prétendant, malgré tout, à une spécialité de la médaille et de la monnaie, le plus souvent inaccessible à leurs détracteurs.

On pourrait, semble-t-il, trancher le différend en admettant que « les maîtres » de la médaille sont tous capables de faire œuvre de sculpteur, à condition tou-

tefois que les médailleurs concèdent aux statuaires « distingués » les mêmes facilités de s'improviser médailleurs.

Pourtant, des deux côtés, les artistes demeurent intransigeants. Allons-nous retrouver, dans cette noble querelle, comme un souvenir de l'injustice du peintre envers l'illustrateur?

« On me demanda un jour, nous dit E. Frémiet, le célèbre statuaire, d'exécuter une médaille. Je n'en avais jamais fait. Or, j'ai entendu dire que j'avais réussi. D'où je conclus que le métier de graveur en médailles n'est pas une spécialité du statuaire, mais un genre de sculpture dont je n'ai qu'à saluer la somme de beauté. »

Injalbert, lui, se contente de nous mettre en présence d'un admirable médaillon de Chapu, médailleur parfait, *quoique*... maître statuaire!

Bref, les uns opposent les difficultés de l'impalpable relief de la médaille, de la monnaie, à celles du haut-relief, et cependant la moindre épaisseur en matière de forme ressemblerait plutôt à un graphique, tandis que l'œil tourne autour du haut-relief, envisageant ainsi un plus grand nombre d'obstacles vaincus dans les modelés fins et puissants, tour à tour.

Sans prétendre, toutefois, qu'il est plus aisé de modeler un bas-relief qu'une ronde-bosse, le fini délicat et précieux des médailles actuelles étant dû en partie à leur extrême réduction mécanique, il apparaît que leur beauté exiguë n'est pas péremptoire.

Au surplus, l'excellent statuaire Just Becquet nous donne, à propos de Rude, dont il fut élève, ces intéressants détails : « A l'atelier où nous recevions ses conseils, le maître ne voulait voir faire que des études de ronde-bosse.

« Il estimait que la sculpture doit être ronde-bosse, et que les bas-reliefs sont plutôt du domaine de la peinture. En effet, la ronde-bosse seule permet des études de construction, car une statue est un petit monument d'architecture humaine. »

Opinion d'ailleurs qui choque, de la part de l'auteur des admirables bas-reliefs de l'Arc de triomphe, — bas-reliefs si peu, il est vrai, — et le démenti semble s'accentuer encore à l'évocation de la frise magistrale du Parthénon !

Bref, nous pensons qu'un bas-relief, quel qu'il soit, ne vaut que par sa beauté, et qu'importe, en somme, qu'une médaille se réclame plutôt du dessin, de la peinture, que de la sculpture ?

Avant d'enregistrer la riposte des médailleurs après l'attaque des statuaires, nous mettrons rapidement au courant le lecteur sur les antécédents glorieux de l'art qui nous occupe.

Historique de la gravure en médailles. — Les peuples de l'antiquité ne frappaient point de médailles ; les pièces que l'on appelle ordinairement médailles antiques sont les véritables monnaies des différents peuples de la Grèce, de l'Italie, de la Sicile, en un mot, du monde ancien. Les antiquaires ont cru pouvoir placer l'origine de l'art monétaire dans le septième siècle avant l'ère chrétienne.

Les procédés mécaniques employés par les anciens pour le monnayage, étaient très imparfaits : ils frappaient la monnaie à coups de marteau au moyen de coins en fer ou en bronze, et comme, pendant l'opération, les pièces étaient mal assujetties, elles glissaient fréquemment, d'où leur forme très irrégulière.

Au quinzième siècle, toutes les médailles étaient fondues, et l'on doit à l'Italien Vittore Camelo d'avoir employé le premier les coins en fer pour mieux imiter le travail des anciens.

Après avoir été très brillante en Italie, la pratique de la gravure en médailles fut aussi cultivée avec succès en France sous Charles VIII, et surtout pendant les règnes de Louis XII, de François Ier, Henri II et Henri IV jusqu'à Louis XIII, qui nous révéla la maîtrise de Jean Warin.

Habile mécanicien comme il était grand artiste, Warin inventa de nouveaux procédés pour la frappe de la monnaie.

G. Dupré, également, se distingua à cette époque.

Ensuite, malgré les efforts de Louis XIV pour encourager les graveurs, on peut dater du milieu de son règne la décadence de la gravure en médailles, qui tomba entièrement sous la régence.

Puis la gravure se relève un peu sous le règne de Louis XVI avec Duvivier, et retombe sous la Révolution dans un travail grossier, au profit de la seule curiosité historique.

Mais Napoléon devait tendre une main secourable à cet art; les Andrieux, les Gatteaux, les Droz, etc., répondirent avec talent à ces avances, et, sous la Restauration, ce talent se développe avec les Montagny, Gayrard, Depaulis, Barre, Oudiné, etc.

Quelques-uns de ces artistes marchèrent sur les traces des Warin et des Dupré, mais cependant ils n'égalèrent point la finesse et l'esprit de nos artistes français du seizième et du commencement du dix-septième siècle. Puis, à notre époque, nous applaudissons au parfait talent des Roty, Degeorges, Chaplain,

Vernon, Patey, Bottée, etc., qui modernisent la médaille et consacrent la plaquette.

Sous l'impulsion de ces maîtres, l'art du bas-relief connaît une souplesse d'adaptation inconnue jusqu'alors, le bijou, le pendentif, s'adornent de modelés caressants, à fleur de métal, se transfigurant ainsi en chefs-d'œuvre.

Chez Roty. — Voici ce que nous a dit l'éminent médailleur Roty à propos de son art comparé à celui du statuaire.

« Nous autres médailleurs, nous résumons une pensée; c'est dans la concision de cette pensée que la beauté de notre médaille réside, tandis que les statuaires improvisés médailleurs se « défendent », avec talent, il est vrai, mais accumulent des détails qui retirent à la fois et le charme et la raison de la médaille.

« En somme, voyez-vous, les statuaires font des bas-reliefs, et nous des médailles. »

Nous demandons ensuite au maître s'il est réellement l'inventeur de la plaquette, qu'il a du moins glorifiée de nos jours.

« Lorsque je gravai ma première plaquette, on vint me dire : « Connaissez-vous les plaquettes de la Re-« naissance? » Ce à quoi je répondis que je les ignorais absolument... »

Simple rencontre, en somme, dans la présentation, qui n'exclut point l'originalité de l'auteur célèbre de la *Semeuse,* à qui nous sommes redevables, au surplus, d'un modernisme de facture et de pensée des plus personnels.

Chez F. Vernon. — L'excellent médailleur F. Ver-

non opine aussi pour la spécialité de son art. La médaille doit commémorer un fait, succinctement et clairement; elle emploie les procédés du bas-relief, mais n'est point un bas-relief; la médaille est un tout qui doit parler séculairement. Il ne suffit pas d'enfermer un bas-relief dans une circonférence pour faire une médaille, et le maître soumet à notre appréciation visuelle la différence sensible qu'il souligne entre les deux expressions. Ici, une anonyme danseuse sans signification précise, voltige; elle semble égarée dans le disque qui l'enclôt; là, pareillement, un profil de femme apparaît mal à l'aise au milieu de son cercle. « Saisissez-vous, au contraire, dans cette vraie médaille, la nécessité presque de ce cadre géométrique courant jalousement tout autour d'une pensée complète, frappante et nette, comme pour que le parfum du souvenir commémoré ne se volatilise pas?

« Notez que je suis loin de discuter le talent incontestable de ces œuvres visant à la médaille; mais je vous fais juge de leur beauté quelconque. Et puis, d'autre part, il ne s'agit point de déterminer à quelle dimension moindre s'arrête la sculpture et où commence la médaille, l'art n'est point une question de format : voyez que les figurines de Tanagre valent les vastes statues grecques! »

Mais laissons maintenant cette mesquine querelle, puisque, au surplus, les graveurs médailleurs ont, pour la plupart, étudié avec les sculpteurs et que, notamment, Daniel Dupuis, Roty et Degeorges sont des prix de Rome de sculpture, si toutefois Chapu n'obtint cette même récompense en sculpture qu'après un deuxième prix de gravure en médailles...

Il est même piquant de revenir, à ce propos, sur

l'admiration d'Injalbert pour le médaillon de Chapu, admiration qui prouve singulièrement que le sculpteur Chapu, dans cette œuvre, n'avait point gardé rancune au médailleur Chapu !

Quant à la qualité graphique plus essentiellement propre aux médailleurs, tant leur modelé est à fleur de matière, elle est affirmée par Roty et Chaplain entre autres, à qui l'on doit de fort beaux dessins.

Chapu encore, n'était-il pas passé par l'atelier du peintre Léon Coignet?

« Le point de départ de notre art, effectivement, nous dit F. Vernon, est le dessin; nous avons besoin d'une silhouette d'abord, et si, par préférences personnelles, je cherche de suite mon modelé sur la terre, c'est que j'obtiens du même coup mon dessin et sa couleur. »

Mais décrivons les opérations successives de l'art qui nous occupe.

La technique du graveur en médailles. — L'artiste se sert pour étaler sa terre, ou mieux, sa cire, d'un subjectile ferme, soit d'une feuille d'ardoise généralement, qu'il recouvre d'une certaine épaisseur figurant un fond. Inutile d'ajouter que le sujet préalablement arrêté comme composition et effet, soit par un dessin ou dans la cire, au bout de l'ébauchoir, se modèle à la manière courante du statuaire, avec toutefois une recherche plus accentuée du très bas relief.

Après quoi, l'œuvre est moulée en plâtre et retouchée encore par l'artiste sur le plâtre frais, avant d'être confiée à la réduction.

L'opération de la réduction, toute mécanique, est basée sur le principe du pantographe; elle consiste à

reproduire en acier le modèle, à la dimension exiguë désirée. Ce modèle en acier s'appelle un *poinçon*.

Ensuite, ce poinçon retouché — car la machine ignore les délicatesses supérieures qui dépassent sa précision stricte — est trempé pour lui donner une résistance propice.

« Tenez, à propos de cette retouche, nous dit le maître, il y a là déjà une démarcation formelle entre la technique du sculpteur et celle du médailleur. Tout notre art presque tient dans cette reprise délicate et purement professionnelle.

« Les modelés obtenus au moyen de la réduction, entraînent, voyez-vous, à une surabondance d'inutilités, qu'il faut pallier, accommoder, sinon faire disparaître en dehors des traces de la machine.

« Nous sommes même arrivés à prévoir ces surprises au point que nos retouches sur métal sont beaucoup plus inspirées par des soucis de beauté supérieure, qu'une vulgaire réparation matérielle.

« En somme, pour cette continuation du travail, pour ce perfectionnement qu'est la retouche, les sculpteurs qui par habitude s'en remettent totalement au travail du praticien dans l'exécution de leurs marbres, passent encore outre ici à la retouche individuelle ; cela est plus aisé. Ils ignorent ainsi les difficultés du maniement des échoppes et des rifloirs, non seulement dans la retouche du poinçon, mais dans celle du creux ou coin dont nous parlons par la suite.

« D'autre part, le procédé de la fonte qui permet d'exécuter un modèle à la grandeur réelle serait le moyen idéal, car il ne trompe point ; mais vous savez que ce procédé ne peut donner guère plus de deux à trois exemplaires, tandis que la réduction mécanique

demeure sensiblement plus pratique, grâce à la générosité de son tirage. Songez que ma dernière médaille a supporté sans défaillance la frappe de deux mille sept cents exemplaires! Voilà qui étonnerait Pisano! »

F. Vernon nous explique ensuite que la gravure directe sur cuivre n'est plus guère employée que dans le commerce; cette pratique, difficultueuse d'ailleurs, paralysait les reprises et n'exprimait rien de supérieur au moyen mécanique. Certes, la méthode était intéressante, mais on ne s'explique guère les efforts de certains médailleurs modernes à ressusciter un moyen caduc et inutilement incommode.

Retournons maintenant au poinçon, c'est-à-dire à la reproduction en acier de notre médaille, après l'opération de réduction.

Donc, ce poinçon retouché et trempé est enfoncé dans un autre morceau d'acier recuit (rendu le plus mou possible) et, après un certain nombre de coups de balancier (qui durent environ une quinzaine de jours parce qu'il faut recuire le morceau d'acier à chaque coup de balancier), on obtient un creux dit *coin*.

C'est ce coin façonné ensuite, dans son bloc extérieur, qui sert à obtenir des médailles au moyen de la frappe, à l'hôtel de la Monnaie où on l'a porté.

Voilà qui nous change encore du temps jadis où les artistes coulaient eux-mêmes leurs œuvres dans des moules préparés délicatement par leurs soins!

Quant aux patines, c'est-à-dire cette coloration artificielle qui apaise si artistiquement le brillant du métal en lui donnant un air antique, elles sont données à l'œuvre terminée d'après les conseils du médailleur.

Nous aborderons maintenant la fabrication de la monnaie, toujours dans sa donnée générale

La monnaie. — Examinons tout d'abord les exigences de la monnaie actuelle, si contrariantes pour la fantaisie artistique.

C'est premièrement les nécessités d'un relief des plus insensibles, étant donné d'une part le peu d'épaisseur du flan, et, d'autre part, les obligations de l'empilage. A ce propos, nous dit F. Vernon, les reproches qui nous ont été adressés sur la non-fantaisie de nos modèles de monnaie s'écartent de toute justice. On oublie, voyez-vous, que les graveurs de naguère n'avaient point à se préoccuper du côté pratique de leurs œuvres, et lorsque l'on nous oppose les superbes pièces de Syracuse, par exemple, nous pourrions répondre : « Donnez donc des pièces de Syracuse à nos caissiers modernes, et vous jugerez si votre admiration purement esthétique trouve écho chez eux ! »

Certes, au point de vue artistique je m'incline devant les admirables monnaies d'antan qui, tout d'abord, plaisent en dehors du rond parfait de nos sous et pièces actuels, leur fabrication défectueuse leur vaut ce « beau désordre effet de l'art », certainement plus séduisant que la forme géométrique qui nous est imposée.

C'est l'histoire du pittoresque des villes anciennes comparativement aux villes américaines tracées au cordeau.

Mais, hélas ! de nos jours, les exigences matérielles autorisent moins de désinvolture, et l'artiste est d'abord esclave avant d'être créateur.

Si nous abordons enfin la frappe des monnaies, nous retrouvons les poinçons et les coins similaires de la médaille, avec cette différence pourtant, que la monnaie se doit à elle-même d'être mathématiquement

identique, tandis que, pour la médaille, cette exactitude scrupuleuse n'a point naturellement la même importance.

Déjouer le faussaire est une précaution anti-artistique; toutefois sa vigilance est primordiale. Triste nécessité peut-être, pour l'art, de sacrifier à un but.

Voici, pour finir, en deux mots, comment on procède pour obtenir la frappe à la fois sur l'avers et le revers d'une monnaie ou d'une médaille.

On place les rondelles qui constituent les flans ou épaisseur du métal découpé, entre les deux coins, lesquels sont étroitement maintenus dans une boîte ou virole, puis on met sous presse et l'on frappe.

Ainsi se trouvent résumées les opérations artistiques concernant la médaille et la monnaie, et nous passons à dessein la technique du façonnage et autres manipulations ouvrières, qui sortent de notre programme.

L'atelier du médailleur. — Jetons maintenant un coup d'œil sur l'atelier du médailleur, nous le trouvons tout différent de celui du sculpteur; sa ressemblance même avec l'atelier de l'illustrateur, comparé à celui du peintre, est frappante...

La parité des deux genres, solidaires encore par le soupçon d'infériorité que les apôtres exclusifs de la statue et du tableau tentèrent d'accréditer, s'accentue.

Sur un pupitre repose l'œuvre en cours, — une œuvre en petit, non une œuvrette; — çà et là, des maquettes renseignant sur des draperies, des documents photographiques, tout près de la table à modèle...

Ici, propreté partout; la noble poussière de marbre, la boue glorieuse de la glaise et du plâtre, font tota-

lement défaut dans le lieu de travail du médailleur. Certes il y a là de quoi rendre jaloux un sculpteur!

Même, le médailleur a quitté la blouse du « boueux » !

Si nous n'étions l'hôte d'un maître, nous penserions tout simplement que les « boulots » et les « navets » du médailleur ont l'avantage d'être moins tapageurs que ceux du sculpteur...

Mais voici des cadres où figurent des œuvres de F. Vernon ; nous voici ramenés à la haute contemplation. L'artiste nous fait encore apprécier la différence entre un bas-relief et une médaille parmi ses propres modèles, et nous souscrivons volontiers à la spécialité d'un art dont les sculpteurs, en tout cas, auraient tort de diminuer la beauté, parce qu'elle est plus pratique que celle qu'ils poursuivent, d'abord, et qu'ensuite le chef-d'œuvre se moque des catégories comme des étiquettes.

XIII

QUELQUES NOTIONS GÉNÉRALES SUR L'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE ET LA TECHNIQUE DE CET ART. — COMMENT ON CONSTRUIT UNE MAISON. — CHEZ NÉNOT.

Notions générales sur l'architecture. — Les études de l'architecture sont intimement liées aux études historiques. Sans les témoignages de tous les monuments épars sur notre sol et qui sont parvenus jusqu'à nous, comme un héritage des siècles, combien de mémorables événements seraient restés ignorés ou incompris!

Et c'est ainsi, en résumant les étapes de ces vestiges, que l'on peut le mieux repasser l'histoire de l'architecture.

Sans nous arrêter aux monuments celtiques, tels que les menhirs, dolmens, etc., érigés sous l'inspiration barbare des druides, nous remarquons, tout d'abord, les modèles d'un art déjà avancé, élevé sur le sol même des Gaules par des colonies d'origine grecque, venues de Phocée.

Et ce furent les villes de Marseille et de Vernègues, près d'Aix, qui, dit-on, héritèrent les premières de cette manifestation artistique, comme en témoignent encore quelques débris de tombeaux et d'autels enrichis de sculptures de style grec, remarquables.

Puis, les Romains succédèrent aux Grecs dans les

provinces méridionales, où ils établirent des ponts, des voies, des enceintes, des portes, des arcs, des temples, etc.

Avec le christianisme, qui dès l'an 450 avait pénétré dans les Gaules après l'invasion des Francs, venus du fond des forêts de la Germanie, les chrétiens persécutés n'avaient pu songer à construire des édifices. Nous les voyons d'abord tapis dans des catacombes jusqu'au moment où, pour exercer librement leur religion, ils édifient des basiliques et des églises, notamment à Paris, Tours et Clermont. C'est l'origine du style latin.

C'est ensuite la naissance du style roman, en Lombardie cette fois, formé des anciens principes romains et des nombreux emprunts faits à l'art byzantin, non seulement dans tout l'empire oriental, mais même en Italie. *Saint-Germain des Prés,* à Paris, *Notre-Dame* de Poitiers, *Saint-Remi* à Reims, notamment, sont des spécimens admirables du style roman.

Quant au style gothique, qui succède au précédent, sa caractéristique est la forme ogivale; il est le propre, ce style, des monuments des treizième et quatorzième siècles, témoin *Notre-Dame* de Paris, les cathédrales de Chartres, de Reims, tandis que le gothique fleuri ne date que du quinzième siècle et du commencement du seizième.

Le style gothique subit de nombreuses modifications selon le goût, le caractère et l'esprit des différents peuples qui se l'approprièrent.

L'influence que l'Orient avait momentanément exercée (style byzantin) ne fut pas de longue durée; cet entraînement vers une importation étrangère laisse à peine les traces de son engouement, et l'antiquité reprit bientôt son empire.

Ce fut en son nom, d'ailleurs, que se manifestèrent les premiers symptômes de la Renaissance. Arnolfo di Lapo, qui vivait en Toscane vers la fin du treizième siècle, architecte de la cathédrale de Florence, est vraisemblablement le chef de la Renaissance italienne.

Quant au commencement de cette même réaction en France, il date seulement de Charles VIII, qui, ayant rapporté de ses succès guerriers à Naples le goût du luxe et l'impression des somptueux palais italiens, rêvait d'en posséder de pareils en France.

C'est ainsi que Charles VIII choisit la ville d'Amboise pour y élever, à l'aide des artistes italiens qui l'avaient suivi, un château remarquable par sa magnificence, et, lorsque ce roi mourut, après un court règne, Louis XII marcha sur les traces de son prédécesseur, désireux également de chercher en Italie un accroissement de grandeur et de beauté pour son royaume.

Le première application notable du nouveau style d'architecture, après le château d'Amboise, fut le château que le cardinal d'Amboise fit construire à Gaillon, sans doute par Giacondo, architecte véronais, puis successivement s'élevèrent les châteaux de Blois et de Fontainebleau.

Sous François I[er] domine le style italien (châteaux de Chantilly, de Chenonceaux, d'Écouen et de Chambord), mais ce ne fut qu'à la fin du règne de ce monarque, que l'on commença à soumettre notre architecture aux formes de l'art antique.

Effectivement, à partir du règne de Henri II, l'architecture fut à peu près détrônée; c'était l'accomplissement du Renouvellement ou retour aux éléments constitutifs de l'art antique florissant cette fois, avec

des génies bien français tels que Pierre Lescot, Philibert Delorme et Jean Bullant, tandis que Michel-Ange, en Italie, pressait le même avènement.

Dès lors, sous Louis XIII et Louis XIV, l'architecture s'inspire presque exclusivement de l'art grec (*colonnade du Louvre* par Perrault, *château de Versailles* par Mansart, *hôtel des Invalides* par Bruant).

Toutefois, au dix-huitième siècle, l'architecture s'imprègne de plus de grâce et de confort; nous saluons à cette époque l'avènement du style rocaille, sans cependant que l'influence grecque perde ses droits, comme le prouvent magistralement le *ministère de la marine* de Gabriel, à Paris, et le Panthéon, dû à Soufflot, ce dernier monument plus particulièrement poncif.

A la fin du siècle, il n'y a plus pour ainsi dire d'architecture française ; l'école classique domine et obsède, jusqu'au moment enfin où, sous l'Empire, Percier et Fontaine copient sans vergogne les monuments de Rome. N'empêche que l'arc de triomphe du Carrousel, dû à ces derniers artistes, est admirable, et que celui de l'Étoile, par Chalgrin et Raymond, mérite d'être célébré.

Au dix-neuvième siècle, on peut citer les architectes comme Blouet et Visconti, les Baltard (Saint-Augustin), les Bailly (tribunal de commerce), les Dayroud (théâtre du Châtelet), les Ballu (Hôtel de ville), les Garnier (Opéra), les Nénot (Sorbonne), les Giraud (Petit Palais), les Bernier (Opéra-Comique), etc., monuments parisiens dont les auteurs, sinon de vive originalité, firent preuve, tout au moins, d'une science distinguée et d'un art parfois supérieur.

Physionomie de cet art. — Après ce court préam-

bule, nous envisagerons la physionomie de l'art qui nous occupe.

Considérée dans ses chefs-d'œuvre, l'architecture est certes l'un des plus beaux arts ; toutefois, il n'est point d'art à qui la technique suffise autant qu'à l'architecture.

Cette technique, d'ailleurs fort abondante et difficultueuse, fait passer généralement le raisonnement avant l'imagination, malgré son rêve d'associer étroitement ces deux actions, en vue du chef-d'œuvre qui doit réunir ces deux qualités.

On saisit ainsi la difficulté double du chef-d'œuvre architectural, de rendre le pratique et l'agréable, de fondre la science avec l'art, d'harmoniser enfin la beauté avec le confort.

Il arrive même, en architecture, — et cette faveur concerne exclusivement cet art, — qu'une œuvre détestable à l'œil, choquant le goût, c'est-à-dire antiartistique, est chaudement défendue par des hommes du métier, en raison du talent qui présida à son aménagement, à sa distribution, bref, à sa compréhension technique.

Toutefois, le confort sans la beauté, nous le répétons, ne saurait consacrer l'œuvre d'art, bien qu'il suffise à excuser une partie de l'erreur sans l'absoudre, cependant, dans son ensemble. D'autre part, de même que seuls les hasards de la guerre révèlent le héros, il faut l'occasion, à l'architecte, de faire acte d'artiste.

Cette occasion, au surplus, est assez rare, puisqu'il n'y a pas d'œuvres capitales à créer tous les jours et, partant, point de fortunes assez désintéressées pour laisser à l'architecte la latitude de réaliser son rêve.

Reste la faculté de « projeter », c'est-à-dire de

prendre part à des concours en France ou à l'étranger, jusqu'à décrocher la commande qui mettra en vedette. Mais l'élaboration de ces plans est coûteuse autant qu'aléatoire; quant aux expositions annuelles, on sait malheureusement le peu de succès qu'elles rencontrent auprès du public; c'est dire le peu d'enthousiasme avec lequel les architectes exposent.

L'architecte, donc, est toujours retenu dans son vol par une question d'argent, d'où une difficulté, sinon une impossibilité de prouver son génie, tandis qu'il lui est loisible, avec son métier, de construire, selon les goûts et les moyens du « client », de superbes et confortables immeubles.

On saisit, dès lors, l'ingratitude de cet art et les avantages de ce métier.

Il est à remarquer encore l'importance capitale de la qualité de prix de Rome d'architecture, qui semble consacrer davantage une réputation ; la preuve en est que presque toutes, sinon toutes les célébrités de cet art en France, ont obtenu cette récompense initiale.

En dehors de ces occasions de se produire et de s'affirmer, nous nous garderions d'oublier le bénéfice rare des expositions universelles, en lesquelles l'architecte artiste peut s'offrir à bon compte de somptueuses bâtisses, réaliser enfin un rêve édifié sur le sable, certes, mais qui suffira parfois à signaler le nom de son auteur.

Et puis, autre encouragement, c'est une récompense au concours de façades...

L'originalité de l'architecture actuelle est malheureusement nulle; elle ne vit que sur la réputation des siècles passés, qu'elle accommode, démarque et combine avec plus ou moins de maîtrise.

Toutefois, au point de vue pratique et hygiénique, l'aménagement intérieur de nos monuments et de nos maisons a fait de réels progrès. C'est ainsi que se reposent, sans trop démériter, les architectes actuels sur les odorants lauriers de leurs prédécesseurs.

Point de style à notre époque, donc, hormis pourtant le style Ch. Garnier, assez personnel, et voici l'avènement du modern-style, qui, sans doute, lorsqu'il sera au point, c'est-à-dire dégagé du mauvais goût et de l'excentricité des premiers tâtonnements, donnera des œuvres intéressantes.

A signaler, en outre, en compensation de l'indigence stylique présente, l'intelligence évidente, la préoccupation artistique apportées à la combinaison des matériaux, à leur effet renouvelé.

Cette préoccupation essentielle à l'architecture, de tous temps, s'est accrue de nos jours à cause de l'introduction du fer, notamment, dans la construction, par raison d'économie conseillère de matériaux offrant un maximum d'effet pour un prix peu élevé.

L'aurore du « ciment armé », enfin, semble orienter l'architecture vers des réalisations singulières, dont on ignore encore le bénéfice artistique, mais dont l'épargne est déjà satisfaite.

Chez Nénot. — Nous avons demandé à M. Nénot, auteur de la Sorbonne, œuvre parfaitement conçue et raisonnée, de vouloir bien nous parler de son art.

« Par son harmonie générale, dans ses grandes lignes, m'a-t-on dit, lorsque j'étais à Rome, notre art a beaucoup de rapports avec la musique[1].

1. Novalis disait d'un beau monument que c'était de la « musique pétrifiée » ; et Gœthe, de la « musique muette ».

« Je me souviens même de cette phrase pittoresque : « Le trombone est le maçon de l'architecte. »

« Bref, notre art offre cette singularité de pouvoir donner une œuvre achevée sans que nous l'ayons jamais vue! Cette œuvre, au surplus, aussitôt terminée d'après notre plan, ne peut plus être modifiée. Il est vrai qu'elle ne nous réserve guère de surprise, dès lors qu'elle fut bien conçue sur ses plans, l'erreur visuelle ou matérielle étant improbable, sinon impossible.

« Tenez, un exemple : lorsque j'aperçus par terre mes lanternes avant leur mise en place dans les escaliers de la Sorbonne, j'eus un moment de trouble : « Elles ne seront pas à l'échelle, pensai-je, je me suis « trompé ! »

« Que non pas, aussitôt présentées, elles reprirent leur place dans l'harmonie générale de mes données.

« De même, il m'arriva que deux boules sur trois ayant été posées à une lucarne, je m'alarmai à tort de la proportion de la troisième. Simple illusion, lorsque tous les détails d'un plan sont nettement arrêtés en dessin, tout reprend sa proportion lors de l'élévation et de la mise en place.

« L'effet de mon vélum de la Société des artistes français ne me satisfit aussi que dans sa vue d'ensemble, lorsqu'on l'eut hissé à sa hauteur, d'où enfin j'avais pensé qu'il dût faire bien, d'après mes dessins et calculs.

« Pour ces raisons, vous saisissez que l'œuvre peut s'édifier d'elle-même d'après nos plans, sans que — à la rigueur — nous nous dérangions pour en juger l'effet.

« Nous nous promenons, voyez-vous, dans notre

œuvre, nous autres architectes, avec un sentiment immédiat du côté nébuleux et de la claire réussite.

« Notre art est passionnant au plus vif degré, car, pour l'exercer convenablement, il faut être bon artiste, bon dessinateur, presque un bon peintre, bon hygiéniste, bon ingénieur et même... bon avocat!

« C'est ainsi que l'architecture réunit toutes les carrières libérales!

« Naguère, les anciens avaient des « canons »; ainsi, au Louvre, il y a des chambres éclairées par le bas pour, uniquement, régner dans la façade, but objectif et intransigeant. Viollet-le-Duc disant : « Je ne *gomme* jamais » (c'est-à-dire je n'efface jamais) était dans l'erreur à mon sens, car c'est encore un art que de se corriger, que de se rendre à l'évidence et à la logique.

« Or, de nos jours, nous procédons différemment, sans parti pris; il faut d'abord, à notre avis, satisfaire les besoins, et nous prétendons que les besoins sont satisfaits lorsque la forme et la formule esthétiques sont bonnes.

« Quelle différence avec les Anglais et les Allemands, par exemple, qui, eux, subordonnent leurs efforts à une seule réussite esthétique!

« Non, l'art peut être pratique sans déchoir, et surtout s'énoncer simplement. Ne pas s'apercevoir, en architecture, de sa simplicité, est le plus grand compliment qui puisse lui être fait. »

Nous demandons au maître son opinion sur le style moderne.

« L'École modern-style est une admirable complication, et « admirable complication », vous savez, constitue une offense.

« Certes, on tiendra compte de ces tendances dans

une certaine mesure, mais, voyez-vous, c'est de l'art à la portée de tous que celui-là, et cela est grave, parce que ce soi-disant style ne se déduit pas d'une recherche, d'une science, d'une élimination.

« D'ailleurs, l'architecture est une langue qui doit être claire, et c'est ainsi que nous nous en servons, nous autres Français, pour la parler de même, tandis que les étrangers parlent une langue morte. Notre verre est bien à nous et nous buvons dans notre verre. Et voulez-vous une preuve de notre suprématie ?

« Il y a en Amérique une société d'architectes dite *Société américaine* qui compte cent trente membres ; eh bien, tous ces membres, exclusivement, sont élèves de l'École des beaux-arts de Paris !

— Vous compariez tout à l'heure notre art à la musique : n'offre-t-il point encore une similitude avec les mathématiques ? Au surplus, la musique n'est point étrangère à une mathématique.

— Le côté mathématique, en architecture, est sans formule ; ses besoins sont souples. Non, je ne pense point qu'il y ait analogie sur ce point.

« Parlez-nous des « loups » ou erreurs d'architecture, questionnons-nous encore, malicieusement.

— Permettez, répond en souriant notre célèbre interlocuteur, si nous disons « loups » devant le « bourgeois », nous prononçons « chameau » entre nous, et il n'en faut point toujours médire, des « chameaux », puisque, pour les dissimuler ou les réparer, il arrive parfois qu'ils nous servent admirablement, tant ils se réclament d'imprévu. »

Entre autres exemples de « chameau » ou de « loup » fameux échappé, il est vrai, à un profane, nous citerons *celui* d'Alexandre Dumas père s'apercevant, non

sans stupéfaction, qu'il avait oublié sur son « plan »... l'*escalier* de rigueur dans toute maison *même* de deux étages !...

Nénot nous donne ensuite son opinion autorisée sur l'emploi du fer dans la construction.

« Je n'admets guère pratiquement et esthétiquement le fer apparent. D'ici une cinquantaine d'années, la plupart des ouvrages métalliques seront, à mon avis, à refaire. Du reste, le fer à découvert m'a toujours fait l'effet d'un squelette. Regardez votre main : qu'y a-t-il pour tapisser les os de votre main ? Des muscles et de la chair, n'est-ce pas ?

« Eh bien, de même que les os se désagrégeraient à l'air et ne légitiment leur présence que par soutien, comme carcasse, le fer, sans protection à l'air vif, est désagrégé en ses molécules et gaspille ses forces jusqu'à préparer des catastrophes pour l'avenir.

« En terminant, je vous dirai que l'esthétique et la pratique doivent se rencontrer toujours et ne se combattre jamais !

« Toute l'architecture moderne est là. »

Comment on construit une maison. — De même que nous décrivîmes la façon de faire un tableau, un dessin, une statue, etc., voici les phases logiques de la construction d'une maison, du plan à l'élévation.

Nous passerons sur le choix de l'architecte et nous admettons que le terrain est acheté.

Le premier soin de l'architecte est de procéder d'abord au relevé géométral et d'établir un plan de nivellement du terrain ; il s'enquiert ensuite de la na-

ture de ce terrain au moyen de sondages et se renseigne, au surplus, auprès des possesseurs des propriétés environnantes.

Après entente préalable avec le propriétaire, sur le genre de construction à établir et selon la somme dont il dispose, l'architecte dresse un avant-projet qui lui sert à arrêter les grandes lignes de la commande autant qu'à déterminer sommairement le devis des dépenses. L'accord étant fait entre le propriétaire et l'architecte sur ces derniers points, et la distribution générale ayant été agréée, l'homme de l'art procède au projet définitif, dans lequel il est tenu compte, en dehors de l'imagination du plan, des ordonnances et arrêtés concernant le bâtiment.

Le projet définitif ou plan donne alors la composition exacte de tous les étages de la construction, avec coupes et élévations en quantités suffisantes pour permettre non seulement de dresser cette fois un devis détaillé des dépenses générales, mais encore d'exécuter la construction sans autres renseignements que ceux qui seront pris sur place par l'architecte, sans oublier les détails à grande échelle envisagés pour certaines parties spéciales telles que sculptures, moulures, assemblages, etc.

Avant tout commencement d'exécution, on n'oubliera point que le projet définitif doit être déposé au service de la voirie et approuvé par l'autorité compétente, les agents municipaux devant, notamment, faire l'alignement, lorsque la construction est en bordure sur une voie publique.

Pour terminer enfin le chapitre des attentions préalables, pour éviter les observations ultérieures, l'architecte se sera mis à couvert en faisant signer,

c'est-à-dire approuver, toutes les pièces constituant le dossier définitif de la construction à élever.

Mais poursuivons. L'exécution peut se faire de différentes manières : soit confiée à un entrepreneur général qui assumera toute la responsabilité, soit à des entrepreneurs variant à chaque nature de travaux.

On peut traiter avec l'entrepreneur général ou les entrepreneurs spéciaux, à forfait ou bien d'après une série de prix déterminée, sur laquelle un rabais de tant pour cent doit être consenti.

Il est, en outre, d'usage de faire appel à la concurrence entre entrepreneurs offrant toute garantie de bonne exécution et de solvabilité, et la commande de l'entreprise, finalement, est consentie au fournisseur qui, après avoir pris connaissance de toutes les pièces du dossier, plans, série de prix, cahiers des charges, clauses et conditions générales imposées, offre le plus fort rabais.

De telle sorte, la construction est-elle exécutée aux conditions les plus avantageuses.

Ce dernier mode de soumission recueille naturellement le suffrage général; toutefois, il nécessite un devis particulièrement descriptif et un cahier des charges scrupuleusement détaillé des travaux à exécuter, dimensions et formes des matériaux désirés, etc., car il faut qu'aucun doute ne subsiste sur les engagements souscrits par l'adjudicataire.

D'autre part, si l'on traite sur série de prix, l'architecte est tenu d'établir un devis estimatif indiquant les quantités exactes et les prix de chaque nature de travaux. Or, le montant du devis, diminué du rabais consenti par le ou les entrepreneurs, doit donner, si

ce devis a été soigneusement calculé, le chiffre exact de la dépense.

Bref, ces différentes formalités ayant été remplies et tranchées, le projet approuvé et l'entrepreneur choisi, on procède à la construction.

Lorsque les fondations sont à niveau du sol, on prévient le service de la voirie ainsi que les agents municipaux dans le but précédemment indiqué.

Examinons maintenant la tâche de l'architecte dans la surveillance de l'exécution de son plan. Contrôle personnel ou au moyen d'inspecteurs, de la mise en œuvre des matériaux prévus au devis, vérification de leur qualité et de leur emploi, suivant les règles de l'art et les conditions générales et particulières inscrites au cahier des charges, surveillance, enfin, de la scrupuleuse exécution du plan.

En plus de cela, des convocations à jour fixe, auxquelles tous les entrepreneurs doivent être au moins représentés, sont organisées, durant les travaux, de manière à permettre à l'architecte de faire ses observations, de donner ses instructions et enfin de relever toutes les erreurs qui pourraient être commises dans l'intervalle de ses visites, au fur et à mesure que *monte* la maison.

Mais l'architecte, au surplus de ses garanties, a soin de se faire délivrer par ces auxiliaires, des attachements graphiques des parties de la construction qui seront cachées et dont la vérification serait impossible aussitôt les travaux achevés.

Nota bene, ces graphiques ne font point double emploi avec les plans de l'architecte, sur papier ferroprussiate, que chaque corps de métier reçoit pour le travail qui le concerne.

En résumé, l'architecte a le devoir d'exercer une surveillance active et continue, depuis le commencement des travaux jusqu'à leur achèvement complet, de façon à empêcher toutes erreurs et même toutes fraudes préjudiciables à son client.

Ce n'est guère, d'ailleurs, qu'au moment où les maçons et couvreurs signalent avec allégresse le couronnement du faîte de la construction, par l'addition d'un drapeau ou d'une branche de sapin symboliques, que l'homme de l'art commence à « respirer », tandis que le propriétaire « arrose » les travailleurs.

Pourtant, si la bâtisse est terminée, à la fois dans son gros œuvre et dans ses détails, elle n'est point encore, loin de là, livrée au « client »; il faut maintenant examiner minutieusement la qualité du travail des entrepreneurs, son exactitude et sa perfection.

En ce qui concerne les travaux traités sans série de prix, ces derniers présentent leurs mémoires, et l'architecte doit faire procéder à leur vérification détaillée par son vérificateur, s'il ne procède lui-même à ce soin.

La vérification terminée et le rabais déduit du montant du mémoire, l'entrepreneur est invité à prendre connaissance du règlement et à accepter définitivement le compte arrêté par l'architecte. En cas de différend, une expertise amiable et, en dernier lieu, le tribunal civil mettent les parties d'accord.

Pour les travaux consentis à forfait, — autre manière d'opérer, — on procède à une vérification de travaux, comme précédemment, et le prix forfaitaire est acquis à l'entrepreneur s'il a satisfait aux exigences convenues.

Lorsque, enfin, tous les mémoires sont approuvés

ou réglés par expertises amiables ou devant le tribunal, l'opération est terminée, sans toutefois que l'architecte et ses collaborateurs ne deviennent garants des travaux exécutés pendant dix années à dater de leur achèvement.

Quand nous aurons ajouté que les époques de payement d'acomptes aux entrepreneurs, durant le cours des travaux, ont été préalablement mentionnées au cahier des charges, ainsi que le quantième du dernier règlement, conservé comme garantie de la bonne exécution desdits travaux pendant un laps de temps également déterminé par le même cahier, il ne nous restera plus qu'à parler des honoraires de l'architecte.

Les honoraires de l'architecte. — Ces honoraires, qui concordent généralement avec les payements effectués aux entrepreneurs, sont fixés d'une manière courante à 5 p. 100. Toutefois, les architectes renommés ne reconnaissent aucun tarif, et cela est justice, puisqu'ils garantissent, de par leur notoriété, une somme de beauté qui ne saurait être évaluée.

Avant de poursuivre plus au loin la technique que nous allons envisager maintenant non dans l'exécution, mais dans l'élaboration du plan, nous nous arrêterons un instant sur la responsabilité de l'architecte.

Cette responsabilité s'explique d'elle-même par les garanties réclamées d'une construction qui en s'écroulant, par exemple, pourrait coûter la vie, et pourtant, il est à observer que si toutefois la qualité d'artiste peintre, de sculpteur, etc., peut s'exercer sans garanties[1],

1. Et pourtant, nous lisons que la reine Elisabeth interdisait aux mauvais peintres de faire son portrait et qu'Alexandre de Macédoine, dans l'antiquité, par un édit, autorisa seul Apelle à reproduire son image, de crainte des ignorants.

partant sans responsabilité, puisqu'elle est sans nocivité, le titre d'architecte, de même d'ailleurs que celui d'ingénieur, est offert à qui veut le prendre.

Certes il y a bien un diplôme, des centres professionnels dignes de toutes garanties (architecte diplômé du gouvernement, société centrale des architectes); n'empêche que le premier venu peut construire et adorner ses cartes de visite d'un qualificatif dangereux, puisqu'il couvre impunément une inexpérience.

Bien avancé, au surplus, si cette inexpérience n'est dévoilée que par une catastrophe !

La différence est-elle donc sensible entre la fonction du médecin, qui est de vous dérober à la mort, et celle de l'architecte, de l'ingénieur, qui doivent prendre garde à la vie d'autrui?

Mais fermons la parenthèse et revenons à la technique de l'art en question.

Lorsqu'un architecte a des travaux d'une certaine importance, il s'entoure de collaborateurs, tels que dessinateurs, conducteurs de travaux, vérificateurs, qui constituent son *agence*. Il ne faut point confondre l'agence avec l'atelier, lieu où les jeunes élèves viennent recevoir l'enseignement théorique du maître dont le nom baptise l'atelier.

L'atelier de l'élève architecte. — L'atelier d'élèves offre une physionomie que nous avons décrite au point de vue mentalité. Reste son croquis d'aspect.

Imaginez-vous une vaste salle meublée de tables à tréteaux, sur lesquelles des jeunes gens ont posé de grandes planches à dessin reposant légèrement inclinées, grâce à un support. Ces planches, parfaitement d'équerre, sont tendues de papier. Quant aux sièges,

ils consistent en les mêmes tabourets volants que ceux des peintres.

Bientôt, armés de compas, de tés, d'équerres, les élèves mettront au net leur projet, qu'ils aquarelleront, enfin, au lavis.

De telle sorte qu'à l'entour de la planche, en dehors des stricts instruments de précision susmentionnés, nous voyons des godets, des éponges et des pinceaux, sans oublier l'amoncellement forcé des croquis et des rouleaux constituant la litière professionnelle du labeur, en ses tâtonnements et ses recherches.

Nous noterons enfin la présence, dans chaque atelier, d'une vaste bibliothèque renfermant des documents propres à cet art, mis à la disposition des travailleurs. Ils constituent, ces documents, une source de renseignements techniques en même temps qu'un choix de matériaux inspirateurs.

Restent les devoirs préliminaires de l'élève architecte, sur lesquels nous ne reviendrons pas, puisque nous les énumérâmes précédemment.

« Être en charrette » signifie, en argot d'architecte, être en pleine fièvre de travail; c'est le coup de feu de l'œuvre, et cette dernière vise, à l'École des beaux-arts, la montée en loge pour décrocher le prix de Rome, qui consiste en l'exécution d'un projet d'après un thème de construction donné.

En résumé, l'art que nous venons d'examiner *porte* rarement, mais ses coups sont superbes; il plie également sous le fardeau de la beauté rare et de la comparaison redoutable. Il constitue donc l'un des arts les plus ingrats et les plus remarquables lorsqu'il réussit, et si, d'après M. Nénot, l'architecture se réclame de tous les arts à la fois, la difficulté sinon l'impossibilité

de l'œuvre encyclopédique, explique l'indigence particulière à cette manifestation faite d'habiles redites d'après les chefs-d'œuvre passés, mais sans originalité ni génie, de nos jours.

L'architecture, enfin, manque de Michel-Anges, exemple rare d'artiste encyclopédiquement doué : est-ce pour cette raison qu'elle demeure le plus en retard de tous les arts?

Majestueuse, somptueuse, l'architecture, qui est l'art du monument, a créé des fantômes et des masses hallucinantes; c'est à elle que nous devons la physionomie de certaines villes, leur style et leur caractère.

Et la lumière, enfin, en se jouant sur ces molosses de pierre, sur ces dentelles, sur ces incrustations, souffle une grandeur, une âme qui parlent supérieurement à travers les siècles. C'est là l'œuvre d'antan, personnel et divin; mais que diront les siècles dans l'avenir, au spectacle monotone de nos cités modernes?

Bref, en dehors du mérite d'art, car après l'envolée du rêve il faut de nouveau toucher terre, nous voyons les ressources procurées par les vérifications et expertises, les entretiens, etc., qui constituent, en dehors des communes bâtisses, le pain noir de l'architecte.

XIV

QUELQUES NOTIONS GÉNÉRALES SUR L'HISTOIRE ET L'ART DE LA MUSIQUE. — CHEZ WIDOR

Notions générales. — La musique, à proprement parler, n'existe que depuis la découverte de l'harmonie, que l'on peut définir : accord agréable de différents sons entendus en même temps.

C'est à l'orgue que nous le devons. C'est la possibilité offerte par cet instrument (dont le premier fut offert à Pépin, père de Charlemagne, en 757, par Constantin VI, empereur d'Orient) de faire entendre plusieurs sons à la fois, qui fit inventer une harmonie initiale pour accompagner le chant. Accompagnement grossier, insupportable même, qui jouit pourtant d'une grande faveur en France sous le nom de *déchant.*

Mais les notables améliorations introduites dans l'harmonie ne datent guère que du seizième siècle, époque où un musicien flamand nommé Francon conçut la division des temps et inventa des signes pour les désigner.

Ce perfectionnement immense fut acclamé par tous les musiciens. Dès lors, les instruments anciens accrurent leur étendue, tandis que l'on en inventait d'autres ; des écoles de chant naquirent, et la musique des chapelles reçut l'encouragement et bénéficia de l'intérêt de nos rois.

Jusqu'à la fin du dix-septième siècle, la musique de chant, outre celle d'église, était caractérisée par des romances et chansons dites *lays*, à une, puis à deux, trois et quatre voix.

On cite, au treizième siècle, la notoriété d'Adam de Lehale, auteur de chansons et de motets à trois parties, puis celle de Josquin Desprez, maître de chapelle de Louis XII; et ensuite, au seizième siècle, c'est Jean Mouton, Albert, fameux joueur de luth, Clément Jannequin et Claude Ducaurroy, ce dernier, maître de chapelle également, à qui l'on doit la plupart de nos noëls, sans oublier les frères Couperin, organistes émérites.

Puis, en 1581, on note un essai assez curieux de drame musical, à l'occasion des noces du duc de Joyeuse avec Mme de Vaudemont; il était dû à deux musiciens de la chambre de Henri III et obtint un vif succès, que personne, cependant, durant un siècle, n'osa renouveler.

Ce ne fut, en effet, que vers 1671 qu'un opéra intitulé *Pomone* fut joué à Paris, alors qu'en Italie, depuis longtemps déjà, ce genre d'ouvrages était si vivement goûté.

Vint Lulli, qui décidément affirma les prémices de la musique française avec des compositions lyriques de premier ordre, alors que Lalande écrivait des morceaux d'église d'une rare saveur.

Nous sommes maintenant sous le règne de Louis XIV. La musique, à cette époque, fait des progrès extraordinaires, sans toutefois égaler le génie des Stradella, des Scarlatti et d'une foule d'autres maîtres italiens.

D'ailleurs, en France, après la mort de Lulli, l'art musical décline, s'entache de maniérisme et tombe

dans le mauvais goût ; il faut toute l'éloquence d'un Rameau pour triompher de cette formule détestable.

Le mérite des compositions de Pergolèse, encore, est généralement reconnu, et la fondation de l'Opéra-Comique achève cette renaissance et la consacre.

C'est l'ère des Monsigny et des Grétry, dont les succès sont prodigieux.

Tandis donc que progressait la musique à l'Opéra-Comique, le Grand Opéra conservait précieusement les antiques allures. Glück, appelé de Vienne par Marie-Antoinette, établit définitivement sa considérable influence.

C'est ainsi qu'il donne en 1774 son *Iphigénie en Aulide* et puis *Orphée, Alceste, Armide,* œuvres de tout premier ordre.

Voici poindre encore Piccini et Viotti, — ce dernier dont le nom reste si étroitement attaché aux progrès du violon.

Ce progrès de l'instrumentation, d'ailleurs, est général à cette époque; les symphonistes et les chanteurs, d'autre part, obligés de suivre le mouvement, travaillent et perfectionnent leur art, d'autant que les Cimarosa, les Paësiello, etc., entre temps, multiplient la hardiesse de leurs chefs-d'œuvre.

Nous voyons ensuite Cherubini, Méhul, Lesueur, qui, après avoir introduit à l'Opéra-Comique une manière plus large, dans un ordre moins élevé, surpassent Grétry, et Della Maria, et Nicolo, et Spontini, et Boïeldieu, ce dernier à qui la faveur populaire fut surtout si ardente.

Plus près de nous, enfin, voici la fécondité d'Hérold et d'Adam à l'Opéra-Comique et la maîtrise de Rossini,

Meyerbeer, Halévy, Auber, Ambroise Thomas, etc., sur la scène du Grand Opéra.

Ces diverses compositions, d'une exécution de jour en jour plus difficile, ont étendu le domaine de l'art musical, en obligeant les symphonistes et les chanteurs à marcher de l'avant dans l'étude des sonorités et leur enregistrement.

L'éducation musicale du public. — L'éducation musicale du public, également, suit ce mouvement progressif; elle s'instruit de jour en jour et développe son goût, grâce au génie des musiciens actuels, qui ne sacrifient point au public et s'imposent à force de conviction et de valeur.

Même cette éducation, aujourd'hui, dans une réaction de bon ton, se complairait davantage, par snobisme, à des œuvres incompréhensibles ou « ennuyeuses », plutôt que de sacrifier à son propre sentiment, tant elle redoute d'applaudir à de simples beautés qu'elle confond, dans son ignorance, avec les détestables flons-flons.

Flattée, au surplus, par quelques musiciens sans inspiration, originaux surtout par des clowneries de métier, cette « éducation » de l'élite est complètement dévoyée et ne compte plus ses ridicules.

N'empêche que les vrais connaisseurs, fortifiés dans leur réel goût musical par une initiation méthodique et choisie, progressent en jugement sain et éclectique et n'applaudissent qu'aux œuvres réellement nobles et belles, sans s'attarder aux engouements de la mode.

Mais quelle distance extraordinaire franchie, en moins de quarante années, dans la masse même du public, quant à la compréhension musicale !

Dire que le *Faust* de Gounod ne dut son succès qu'à la persistance de Mme Miolan-Carvalho, dont la voix merveilleuse réussit enfin à convaincre la foule !

Quand on songe qu'au lendemain de cet opéra, les spectateurs de la première constataient à l'envi la monotonie, l'obscurantisme de cette œuvre, dans laquelle, disaient-ils, « il n'y avait pas d'*airs* » !

Nous faut-il encore expliquer les « fours » fameux de *Carmen*, de l'*Arlésienne*, ces chefs-d'œuvre que maintenant le public serait presque tenté de déclarer, de même que *Faust*, trop « chantants », trop « faciles à comprendre » !

Et Berlioz, et César Franck et Wagner, autant de maîtres hier sifflés, et aujourd'hui prônés avec un délire sans doute excessif, puisque leur culte exclusif, comparé à l'ostracisme de naguère, est encore un engouement.

Voyez la forme d'hydrophobie chère aux wagnériens, les pèlerinages à Bayreuth, toute l'extravagance enfin d'une admiration globale et à la mode, trop exagérée pour être sincère !

Loin de nous la pensée, pourtant, d'attaquer le pur génie de l'auteur de *Siegfried*; mais que de « crimes » commis en son nom ! Que de pâmoisons neurasthéniques aux pieds du dieu germain !

C'est, d'ailleurs, un signe de nos temps que cette satisfaction maladive recherchée dans les œuvres d'art; on s'essouffle après une langueur comme après un poison lent, les sonorités de même que les couleurs singulières sont vivement recherchées, et l'art musical, qui agit particulièrement sur les nerfs, finalement s'amoindrirait à ne procurer qu'une sensation, un frisson de la moelle, à des hystériques !

Fort heureusement, les génies sains des Saint-Saëns, des Gounod, des Massenet, des Reyer, des F. Charpentier, pour ne citer que ceux-là, ne se prêtèrent point à la fantaisie convulsive des mélomanes, et leur œuvre plane, contagieuse de Beauté seulement, vivifiante, à l'égal de celle des maîtres glorieux de jadis dont ils ont continué l'inspiration, la force et la technique noble.

Interview anonyme sur la technique du compositeur de musique. — Nous avons demandé à un musicien-ami des plus distingués, qui désire garder l'anonyme, ce qu'il pense, tout d'abord, de l'enseignement classique.

« Je suis pour l'enseignement « pompier ». Les règles n'ont jamais arrêté aucun génie, ni étouffé aucune originalité. Bien plus, je crois que cela est nécessaire.

« Que de productions inutiles, de nos jours, *mal écrites,* faites sans plan !

« On confond toujours, hélas ! bizarrerie avec originalité ! et il ne suffit pas, pour être original, grands dieux ! de dessiner des bonshommes avec six doigts et qui marchent sur la tête. Tandis que cette immense qualité est acquise, parce que l'on fait l'*Amour et Psyché,* par exmple, avec une conception sincère et émue !

« De nos jours, parmi les jeunes, il n'y a plus que des gens de génie, c'est trop ! A chaque carrefour on rencontre une chapelle où l'on glorifie un jeune dieu... qui sera oublié deux ans après ! Autrefois on n'avait du génie que lorsqu'on avait plus de talent que les autres ; aujourd'hui, il suffit d'avoir brisé un carreau, et pour cela le « toupet » seul est nécessaire...

« Quant au mode de travail... sait-on comment on travaille?

« J'ai fait, une fois, un morceau de piano en prenant mon tub! et d'autres fois, à ma table je n'ai pu écrire une ligne!

« Victor Hugo, J. Massenet, Saint-Saëns et Wagner préféraient et préfèrent le labeur du matin, et Beethoven ne se mettait à l'œuvre que dans l'après-midi; Mozart a écrit la *Flûte enchantée* en jouant au volant, et MM. X. et Z. se remettent de ce soin à un tiers, ce qui est plus commode.

« Au reste, j'ai connu un « homme du monde » qui n'orchestrait que les petits instruments; les gros (les cuivres), il les faisait noter par un ami, jugeant que ce dernier travail... grossier, n'était pas digne de son rang ni de sa situation sociale!...

« D'autre part, c'est A. passant dix ans de son existence à écrire un opéra fort mal écrit, et aussi mal construit que piètrement orchestré, alors que Mozart, en deux mois seulement, avait élaboré un chef-d'œuvre d'invention, d'écriture, de construction et d'orchestration!

« Newton a découvert les lois de la gravitation universelle en voyant tomber une pomme; mais il a découvert bien d'autres lois sans voir tomber de pommes!...

« Et puis, voici B. écrivant ses partitions au crayon... et malheureusement oubliant d'effacer à la gomme, alors que C. n'écrit ni à l'encre ni au crayon, ce qui est plus aisé et ne l'empêche pas d'atteindre à l'immortalité! Il est vrai qu'il ressemble à Beethoven!

« Sans oublier Chabrier, qui écrivait, celui-là, très bien au crayon, afin de pouvoir continuellement ajouter et retrancher, au point qu'il en perdit la raison!

« Au moins voilà un original qui savait écrire !

« Glück, pour s'échauffer l'imagination et se transporter immédiatement en Aulide ou à Sparte, avait coutume de se placer au milieu d'un beau paysage ; et là, un piano devant lui, une bouteille de champagne sous la main, il écrivit ses deux *Iphigénies*, son *Orphée*, etc.

« Sarti, au contraire, voulait une chambre sombre, à peine éclairée par une petite lampe suspendue au plafond ; et, durant les heures silencieuses de la nuit, il attendait venir l'inspiration musicale.

« Cimarosa se plaisait au milieu du tumulte et du bruit ; il aimait à avoir beaucoup de monde autour de lui pour composer. Souvent il lui arriva d'écrire dans l'espace d'une nuit les motifs de huit à dix mélodies charmantes, qu'il achevait ensuite au milieu d'une bruyante compagnie.

« Cherubini avait également l'habitude de composer en société. Si l'inspiration paraissait rebelle, il empruntait un jeu de cartes à ceux qui jouaient auprès de lui, et le couvrait ensuite de caricatures et de croquis plus grotesques et plus bizarres les uns que les autres, car son crayon était toujours aussi facile que sa plume, quoique bien différemment éloquent...

« Sacchini ne pouvait écrire une phrase musicale si sa femme, qu'il aimait beaucoup, n'était auprès de lui, et si son chat, dont il raffolait, ne gambadait dans sa chambre.

« Paësiello, lui, composait dans son lit. C'est blotti entre ses draps qu'il écrivit le *Barbier de Séville*, la *Meunière* et d'autres partitions ravissantes.

« Quant à Zingarelli, il dictait sa musique à ses élèves après avoir lu un passage des Pères de l'Église ou de quelque classique latin.

« Pour finir, Haydn, solitaire et sombre après avoir mis à son doigt la bague que lui avait envoyée Frédéric II, et qu'il disait lui être nécessaire pour évoquer l'inspiration, se plaçait devant son piano et, après quelques instants, prenait, comme il disait, son essor dans les chœurs des anges...

« Bref, j'avoue que la manière de composer et de produire des hommes illustres m'a toujours été indifférente, d'autant que nous n'arrivons à en connaître que le côté extérieur, physique et « maniaque », sans pouvoir en rien apprendre.

« Ce qu'il importerait d'approfondir, c'est le travail « intérieur », celui dont ils ne se rendent même pas compte. Quelquefois des brouillons nous renseignent sur l'évolution de leur pensée (ceux de Pascal, de Beethoven); mais, là encore, nous ne déchiffrons que les traces non de l'inspiration, mais de la réalisation, de la cristallisation, et c'est déjà moins intéressant, bien que cet enseignement, toutefois, puisse profiter aux créateurs... »

Après l'agrément pittoresque de cette intéressante consultation qui soulève un coin du rideau derrière lequel il nous importe, présentement, de voir, nous avons été poursuivre notre documentation auprès d'une autre célébrité de l'art musical.

Chez Widor. — C'est M. Widor, l'éminent compositeur et professeur au Conservatoire, qui a bien voulu nous donner la physionomie technique de son art.

Tout d'abord, le maître se récrie lorsque nous évoquons, en profane, le piano comme auxiliaire du compositeur de musique...

« On ne compose pas au piano; le piano est un ins

trument trompeur. Tout au plus servirait-il de renseignement, et pourtant, au concours d'essai pour le prix de Rome, cet « auxiliaire » est prohibé.

« Le piano, voyez-vous, ne donne qu'une percussion, il ne file point de sons comme la voix humaine, et le violon et la flûte, par exemple. Or, il faut au compositeur un son qui ne s'évapore pas, une longueur de son...

« Le talent du pianiste consiste à faire illusion, avec des « effets de pianiste », du souffle humain, mais avec les doigts, qui impriment autant de sonorités fugitives, non des tranches de son.

« D'ailleurs, pourquoi l'orgue est-il considéré comme instrument religieux? C'est à cause de ses ondes prolongées qui donnent une idée de l'infini...

« Vous comprendrez donc qu'il est impossible de se fier au piano, instrument d'« arabesques », qui induirait plutôt à composer des « dessins ».

— Un compositeur doit-il être forcément instrumentiste? interrompons-nous.

— Non, vous saisirez pourquoi par la suite.

« Bref, nous sommes obligés de concevoir orchestralement, d'entendre en notre tête la polyphonie d'un orchestre de quatre-vingts musiciens qui constitue notre palette la plus riche, et jamais les dix doigts d'un pianiste ne pourraient rendre l'effet et la couleur du son, la pâte et le tissu musicaux, si parfaitement homogènes dans l'orchestre complet. »

Ceci dit, Widor nous explique brièvement la composition d'un premier morceau ou ouverture, soit allegro de sonate, de symphonie, de quatuor, etc.

« Tout d'abord, notre ouverture, en tant qu'œuvre orchestrale, sera construite selon un plan déterminé;

cette exigence est formelle, c'est la base ou architecture de notre composition. »

A ce mot d'*architecture*, notre conversation avec Nénot, comparant son art avec la musique, nous est remémorée. L'auteur de la *Korrigane* va maintenant préciser les rapports singuliers entre les deux techniques.

« La musique et l'architecture, voyez-vous, obéissent aux pareilles lois du nombre et des symétries ; ce sont, au surplus, les deux seuls arts qui n'aient point à traduire plastiquement.

« Lorsque j'explique à mes élèves l'ordonnance d'une symphonie, je dessine au tableau noir un palais, un monument, parce que tout premier morceau, dans l'occurrence notre ouverture, se construit comme un monument.

« Ainsi, suivez bien ma comparaison. »

Et, à ce moment, le maître nous montre d'un geste la silhouette hautaine de l'hôtel de Chimay, que l'on aperçoit par une des fenêtres de son appartement.

« Voici deux pavillons surélevés (ils pourraient être aussi bien surbaissés) suivant le développement central ; voilà l'harmonie éternelle des balancements harmoniques, dont vous apercevez encore un spécimen, là-bas, dans les bâtiments de l'École des beaux-arts, bref dont témoignent toutes les belles constructions.

« Ainsi donc, nous entendons nos gros effets de sonorité et nous construisons dans un schéma. — Mais analysons notre ouverture, sans perdre de vue notre parallèle architectural.

« De la gauche à la droite, notre « pavillon » sera « bâti » sur deux motifs : un motif thématique qui, souvent, n'est qu'un rythme, mais qui domine dans

toute l'œuvre, et un autre motif qui se trouvera dans un ton relatif au premier, toujours dans un ton différent.

« Le deuxième motif s'appelle *groupe chantant*, parce qu'il est toujours très mélodique ; c'est le μέλος des Grecs.

« Ensuite, après un petit repos, nous conclurons dans le ton de ce groupe chantant.

« Partons ensuite dans le développement central ou corps de bâtiment. Dans ce développement, l'idéal est de jouer avec l'un des deux thèmes ou avec le meilleur des deux.

« Le plus souvent, même, on insiste sur le groupe du commencement ou le rythme qui « donne » davantage.

« Le rêve serait de ne se reposer ici sur aucun ton, de façon à ne pas perdre les idées du ton initial. C'est comme un voyage dont on brûlerait les stations.

« Ainsi donc, nous avons joué avec nos thèmes à travers différentes tonalités ; notre idéal, maintenant, est de préparer notre rentrée dans le ton initial ou ton premier.

« Nous voici enfin, dans le pavillon de droite, où nous retrouvons le ton premier comme nous le retrouvâmes dans le pavillon de gauche. Même symétrie, avec cette différence, pourtant, avec l'architecture, qu'en musique, au lieu d'être exactement semblable, nous observons une légère différence, dont l'auditeur d'ailleurs ne se doute pas.

« Dans notre exposition (pavillon de gauche), le motif était conçu en deux thèmes différents, et, maintenant, dans le pavillon de droite, les deux thèmes sont dans le même ton, et nous conclurons définitivement dans le ton initial.

« Ainsi aurons-nous construit logiquement notre « ouverture », dont vous avez saisi, n'est-ce pas, le balancement symétrique et harmonieux, parallèle à l'architecture, et de même que, dans un monument, on ne saurait, sans nuire à son équilibre, ajouter une fenêtre de plus ni en retrancher, de même, faute d'obéir à pareille symétrie en musique, on obtiendrait un ensemble flottant et non en harmonie, quelque chose, en somme, comme une bâtisse quelconque, mettez une caserne ! »

La similitude de la musique avec l'architecture appelle aussitôt notre attention sur une similaire mathématique, ou tout au moins sur un raisonnement équivalent, plus absorbant, en somme, que le souci à peine sensible, des préoccupations matérielles chez le peintre et le sculpteur.

Widor nous répond à ce propos que les études du contrepoint et de la fugue, qui constituent le métier strict, ne seraient pas éloignées, en effet, d'une certaine mathématique, et le maître profite de notre question pour définir pittoresquement ces deux exercices préliminaires.

« Le contrepoint est l'art de faire mouvoir de quatre à huit voix, en moyenne, chaque chanteur ayant toute sa liberté sans heurts ni cahots, sans nuire au voisin.

« Ce soin serait assez comparable à celui que prend un écuyer de cirque ayant, par exemple, huit chevaux à conduire, et qu'il mènerait ainsi en liberté, sans accrocs, vers un but déterminé.

« Ce but, qui est la polyphonie, s'obtient donc à l'aide du contrepoint. Quant à la fugue, autre gymnastique musicale, elle est la synthèse de l'art précé-

dent. Elle ressemble à un jeu dans lequel on se repasserait une bague : un court motif est donné auquel d'autres répondent, tandis que d'autres écoutent. C'est une série de broderies, de passages et d'enlacements à travers lesquels se démêle un motif capital jouant comme à cache-cache, tour à tour laissé en arrière, dépassé ou rejoint.

— Quels sont les débuts de l'art du compositeur ? demandons-nous ensuite à notre interlocuteur.

— On débute par le solfège, qui est l'étude de la valeur des sons, c'est-à-dire que l'on apprend la polyphonie par tranches ; il y a tant de groupes de notes, n'est-ce pas, que l'on peut les grouper et les classer.

« Ensuite, après le contrepoint, qui est l'étude de l'harmonie verticale, par tranches, on étudie *horizontalement* l'harmonie au moyen de la fugue.

— Combien de temps faut-il pour apprendre la composition ?

— En un an, on peut savoir le solfège au Conservatoire; deux ans suffiraient à la rigueur pour connaître l'harmonie et le contrepoint ; quant à l'étude de la fugue, elle serait éternelle, bien qu'elle puisse être suffisamment saisie en deux années également. De telle sorte qu'un élève doué entrant à la classe à douze ans pourrait écrire vers seize et dix-sept ans[1]. »

Notre hôte veut bien nous donner aussi la physionomie des classes de composition au Conservatoire.

« On commence d'abord à apprendre, je le répète, le solfège aux petits, et ils assistent, de même que tous ceux qui le désirent, à la leçon en qualité d'*auditeurs*

1. Rameau virtuose à seize ans, Pergolèse et Haydn à treize ans, Clémenti solfiant dès l'âge de six ans, Mozart à l'âge de trois ans cherchant des accords sur le clavecin, etc., etc.

jusqu'à ce que, titulaires d'une médaille, ils soient enfin admis comme élèves. Les cours sont mixtes.

« Le minimum d'élèves dans une classe est de six, tandis que le nombre d'auditeurs n'est pas limité. Le professeur lit le devoir de chacun et en fait l'analyse en commun. Ensuite, réduits au piano, ces devoirs sont joués, et même, lorsqu'ils en valent la peine, on les interprète dans la classe d'orchestre. »

Widor, enfin, résume les grandes lignes de son art.

Tout d'abord, sans proclamer l'infériorité de l'art théâtral, car il n'est pas de différences dans le chef-d'œuvre, le maître dégage l'éloquence sublime de la symphonie, dont les formes sont sacrées et inviolables.

« La musique de théâtre, nous dit-il, échappe à toute convention, hormis la formule surannée, qui est détestable. C'est une tâche, non une forme ; elle est, d'autre part, esclave du livret.

Parlant aussi de la science du compositeur :

« Voyez-vous, le compositeur doit savoir à fond, non seulement l'étendue de tous les instruments, leurs défauts et leurs qualités, mais encore la sonorité de chaque partie de ces instruments ainsi que celle de la voix humaine. »

A propos de sa manière propre de travailler, écoutons encore Widor :

« Mon meilleur moment d'inspiration est lorsque je me promène. Tout ce que l'on a dans la tête apparaît avec plus de souplesse en plein air, débarrassé de toute scorie. On entend mieux ainsi l'orchestre.

« Le plus souvent, je note sur un carnet les motifs qui me viennent, et, tenez, pour ne plus parler de moi, les thèmes de Beethoven et de Wagner ont été conservés aux Musées de Vienne et de Berlin; ils res-

semblent à des croquis que, par la suite, ces maîtres utilisèrent en magnifiques développements.

« Il est des thèmes que Beethoven, notamment, ne développa qu'environ dix à quinze ans après leur notation. »

Avant de prendre congé de notre hôte, nous jetons un coup d'œil sur sa table de travail, qui n'offre rien, d'ailleurs, de particulier. Sur une grande table, du papier à musique, vierge encore, attend l'inspiration, et, dans l'entre-bâillement de la porte, nous apercevons la silhouette majestueuse d'un grand orgue où le maître, tout à l'heure, ira se consoler de l'initiative fugitive d'un profane !

Tout en nous reconduisant, Widor a encore de grands gestes vers des bâtiments d'alentour dont il nous fait remarquer l'équilibre symbolique, la symétrie symphonique si l'on peut dire, et nous notons, pour terminer, cette opinion de l'éminent organiste de Saint-Sulpice, que « l'improvisation est un don de virtuosité et de mémoire, qui peut parfois donner le change à une parfaite construction harmonique ». Sans oublier, toujours d'après le maître, que le type du schéma harmonique idéal date du fils de S. Bach et de Hændel, sublimes précurseurs de l'architecture musicale !

Et voici qu'en descendant les escaliers, après avoir quitté Widor, nous nous expliquons maintenant pourquoi tel architecte, membre de l'Institut, de notre connaissance, quoique des plus « clos » à la compréhension musicale, se trouve toujours si miraculeusement d'accord avec ses collègues les compositeurs de musique, lors du jugement des cantates qui convoitent le prix de Rome !

Autre aperçu sur la technique musicale. — Comment on écrit une partition. — Pour la partie mécanique de la composition musicale, nous rendrons encore la parole au musicien anonyme qui précédemment nous documenta.

« Nous ne connaissons *jamais* de brouillon proprement dit, — ceci pour les œuvres importantes. C'est généralement un morceau de papier quelconque, souvent même l'envers d'une feuille déjà utilisée qui nous sert de croquis, où nous inscrivons des notes, des thèmes, des phrases au fur et à mesure qu'ils chantent en nous. Le manuscrit seul nous est familier, lequel, très raturé, très « retravaillé », peut faire illusion d'un brouillon.

« Le brouillon, ou mieux les étapes du manuscrit, ne contiennent donc point l'œuvre tout entière. Il m'arrive souvent (pour parler de ma manière propre) de n'écrire que les passages importants ; le reste demeure en moi. Un grand nombre de confrères accumulent les brouillons, et par élimination arrivent à la mise au net relative du manuscrit, mais après quel labeur! après quel amoncellement de papier!

« Ma piété et mon admiration pour ce dernier mode de travail est immense! cela est si détestable de copier de la musique!

« Voici maintenant le procédé des grands maîtres. Réunir d'abord tous les matériaux de la pensée, les noter ensuite sèchement sur une feuille de papier (à musique, bien entendu), puis écrire d'emblée le manuscrit en développant, en accordant, en construisant enfin, d'après les matériaux initiaux.

« Mais il y a toujours sur la table de composition un petit chiffon qui sert à essuyer certains passages

pour voir où ils vous mènent, pour ciseler certaines parties.

« Quant à l'ordonnance du manuscrit lui-même, voici : nous choisissons l'exemple d'un opéra.

« Généralement on écrit d'abord la partition de piano, et je n'ai pas à répéter, après la parole autorisée de Widor, que le compositeur n'a jamais pensé à cet instrument en travaillant, mais toujours à l'orchestre.

« Donc, on fait d'abord la réduction (avant la lettre) de piano, puis, lorsqu'un acte est terminé, ou bien l'opéra en entier, on orchestre.

« Certains — et ils sont infiniment rares — écrivent la partie d'orchestre d'abord d'après leur brouillon d'instrumentation et de voix, et ils s'en remettent à un autre ensuite, du soin de la rédaction.

« Je sais un collègue qui pratique ainsi, et cela provient de ce qu'il ne joue pas du piano et se trouve, par là même, dans l'impossibilité de trouver les sonorités correspondantes.

« Une fois l'œuvre terminée, reste... son acceptation par un directeur (*ràra avis!*), puis son adoption par un éditeur, autre merle blanc, surtout lorsqu'il s'agit d'espèces sonnantes et trébuchantes en échange.

« Il y a des exemples d'éditeurs de musique assez riches pour s'offrir le luxe d'acheter le fond d'une célébrité qui donnera du pied à la maison en ornant le catalogue; en revanche, la partition de *Faust* fut payée huit mille francs!

« Quant aux traités avec les directeurs de théâtre, ils varient selon la notoriété de l'auteur joué. En principe, on touche tant à la première représentation, tant à la vingtième, tant à la cinquantième et tant à la

centième, sans oublier, hélas! qu'il arriva souvent aux directeurs d'être payés par des auteurs pour être représentés!

« Je n'insiste pas davantage sur l'imprévu de ces sortes de rémunérations, dont, malheureusement, beaucoup d'artistes de toutes sortes furent victimes, faute d'être riches en talent seulement! Bref, les indications d'honoraires ci-dessus données ne concernent que les représentations à Paris, et les droits d'auteur se répercutent à chaque fois que la pièce tient l'affiche tant en province qu'à l'étranger.

« De son côté, l'éditeur qui n'est point intéressé aux soirées parisiennes n'émarge qu'en province et à l'étranger dans les proportions d'un tiers, tandis que le second tiers demeure acquis au librettiste, et le troisième au musicien.

« Inutile d'ajouter que l'œuvre n'est représentée *extra muros* que suivant le retentissement de son succès dans la capitale.

« C'est naturellement à l'éditeur qu'incombent les frais d'impression de l'ouvrage, à moins que l'on ne tienne, pourtant, à s'acquitter personnellement de ce soin.

« On imprime la partition de piano, puis on fait copier la partition d'orchestre ainsi que les parties d'orchestre extraites de la partition.

« Je me suis laissé dire que pour Massenet, l'œuvre entière est imprimée à l'avance, en toutes moutures : piano et chant, piano à quatre mains, parties de chœurs, etc.

« Reste le cas où l'on n'a point trouvé d'éditeur! La ressource, heureusement, demeure au talent ou à ses prémices d'avoir droit aux théâtres subventionnés, —

les prix de Rome ont de ces avantages stipulés au cahier des charges, — et, en cette occurrence, les directeurs de ces théâtres sont tenus de faire les frais de la copie de la partition et des parties d'orchestre.

« Nous en arrivons à la gravure pratiquée sur étain avec des poinçons, puis reportée sur pierre pour les tirages importants; de là à la brochure il n'y a qu'un pas, et voici l'œuvre achetée sur un piano.

« Lorsqu'il s'agit d'une œuvre de Wagner, la partition, préalablement coupée par un domestique, est placée sur un Pleyel, bien en évidence. On ne l'ouvre jamais, mais lorsqu'on en parle, la voix tremble, les yeux se tournent mouillés vers la révérente brochure.

« Vous connaissez, n'est-ce pas, l'aspect d'une partition d'orchestre? Sinon, examinez une partition de chant et piano à l'endroit où figurent des chœurs, et vous aurez l'aspect en question.

Chaque instrument, comme vous voyez, s'étage : les bois en haut, au-dessous les trompettes et les cors, puis les cuivres, les harpes, la batterie, et enfin les voix, et dans le bas le quatuor.

« Autrefois, on plaçait les voix au milieu du quatuor, c'est-à-dire entre les seconds violons et les altos. Saint-Saëns, qui tient beaucoup à demeurer classique, respecte encore cet usage d'ailleurs indifférent, et c'est Massenet le premier qui rompit avec cette habitude inexplicable.

« Enfin, toutes ces manières de produire importent peu, rien n'empêchera Saint-Saëns d'être le plus admirable des symphonistes, Massenet le plus délicat des charmeurs, et X. le moins inspiré, sinon le plus tourmenté des... ironistes musicaux.

« Si Bizet a eu, comme Henri Regnault, la bonne

fortune de... mourir jeune après avoir eu la joie d'écrire sur un livret rare (ah ! le librettiste rêvé, quel mythe !), Meyerbeer a tué le drame historique en le portant à sa perfection...

« Meyerbeer, dont Verdi a si joliment dit : « C'est « oune compositeur qui fait de la mousique avec oun « casque ! »

Avant de quitter l'art musical en son aspect aussi superficiel que le comporte notre travail, nous appuierons sur le désavantage du compositeur dont les interprètes sont particulièrement abondants, et d'autre part sur les avantages de la Société des auteurs, qui, de même que pour les littérateurs de théâtre, surveille étroitement les intérêts de la reproduction des œuvres de cette catégorie d'artistes, à l'exclusion de tous les autres qui n'ont encore pu s'entendre sur pareille aubaine !

Et nous nous garderions enfin d'oublier que l'art en question est parmi tous celui qui tolère le moins la manifestation des genres ; il y a peu de temps que les compositeurs ne considèrent plus avec dédain la musique de ballet ; il fallut pour cela que des maîtres en écrivissent, et l'opérette, malgré des chefs-d'œuvre du genre sous la qualification déguisée d'opéra-comique, triomphe rarement de l'opinion entêtée. Reste la grande musique, représentée exclusivement par la symphonie, et certaine musique... ennuyeuse et prétentieuse.

XV

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR L'ART DU LITTÉRATEUR ET SON HISTOIRE. — COMMENT ON FAIT UN LIVRE. — CHEZ J.-H. ROSNY.

Considérations générales. — « L'empire de la langue française, a dit Joseph de Maistre, ne tient pas à ses formes actuelles ; il est aussi ancien que la langue même. »

Et, sans rentrer toutefois dans l'histoire de notre littérature, nous dirons, avec le célèbre écrivain allemand Eichern, que la France du moyen âge servit, la première, d'exemple aux peuples modernes.

Effectivement, de la Méditerranée à la Baltique, on imita sa chevalerie et ses tournois, sur une moitié du globe on parla sa langue, non seulement dans l'Europe chrétienne, mais à Constantinople même, dans la Morée, en Syrie, en Palestine et dans l'île de Chypre. Ses ménestrels, courant d'un pays à l'autre, y portèrent leurs romans, leurs fabliaux, leurs contes ; ils les chantèrent dans les cours, dans les cloîtres, les villes et les hameaux. Partout leurs poésies furent traduites et servirent de modèles.

L'Espagne et l'Italie imitèrent les poètes français du Sud (il est même à remarquer que c'est la première fois, en art, que l'Italie s'inspire de la France, au lieu d'être inspiratrice) ; l'Allemagne et les peuples du

Nord imitèrent ceux des provinces septentrionales; enfin l'Angleterre même pendant plusieurs siècles, et l'Italie durant quelque temps, rimèrent dans l'idiome du nord de la France.

Quant au premier livre, il date, naturellement, de la première presse. Cette presse, établie dans les bâtiments de la Sorbonne par Ulric Gering, Martin Krantz et Michel Friburger, typographes allemands que Jean de la Pierre, prieur de Sorbonne, et Guillaume Fichet, recteur de l'Université, avaient attirés à Paris en l'année 1469, recueillit l'avis favorable de Louis XI.

Ce monarque empêcha le Parlement et l'Université de poursuivre comme sorciers les premiers imprimeurs, pour lesquels son despotisme l'eût trouvé, certes, moins bon prince, et la Sorbonne moins hospitalière, si, véritablement sorciers, ils avaient tiré l'horoscope de l'art qu'ils apportaient chez nous...

Gering et ses associés donnèrent, dit-on, en 1470 le premier livre imprimé en France : *Gasparini Pergamensis Epistolarum liber.*

Quatre ans plus tard parut le premier livre en langue française : *l'Aiguillon de l'Amour divin,* volume in-4°, sorti des presses de Caron ou Le Caron.

Il est intéressant de noter que la qualité d'écrivain, à travers les âges, ne jouissait pas, loin de là, de la faveur actuelle.

Ainsi, le titre de littérateur, au dire d'une gazette de l'an XII, fut interdit à tout homme qui prétendait aux postes de distinction. Bussy-Rabutin, père de Mme de Sévigné, se défendait vivement d'être écrivain, comme un autre se fût défendu d'une bassesse. Il disait qu'il n'écrivait qu'en homme de qualité. Le

cardinal de Bernis fut longtemps, aussi, embarrassé de sa réputation littéraire.

A l'avènement de Louis XVI, les tantes du roi lui proposèrent de le rappeler au ministère. « Je n'en veux point, répondit-il, il fait des vers! »

Le duc de Nivernois ne fit publier ses poésies qu'après la Révolution. On a entendu le duc de Choiseul parler de Saint-Lambert, auteur des *Saisons*, « mais » homme très distingué et vaillant militaire, avec une sorte de mépris, parce qu'il cultivait les lettres...

Turgot enfin, qui avait un goût marqué pour la poésie et parfois y réussissait très bien, en fit un secret qu'il ne confia qu'à quelques intimes... Au surplus, de nos jours, la qualité d'artiste n'a point encore tout à fait vaincu le préjugé bourgeois, surtout au début de la vocation.

Mais nous aborderons, sans plus tarder, la technique de l'homme de lettres, telle qu'elle se présente de nos jours, entourée de la considération la plus parfaite.

Le métier de littérateur. — Le littérateur apprend son métier avec sa langue maternelle.

Tous les « forts en thème », pourrait-on dire, tous les « bons élèves » sont aptes à écrire, et même il suffit, pour tenir une plume, de faire appel à l'intelligence appuyée de quelque instruction.

On écrit, dès lors, avec plus ou moins de style et de facilité, avec une imagination plus ou moins personnelle et élevée, toutefois avec une rectitude grammaticale, une rhétorique apprise, qui, bases de l'instruction, sont, de ce fait, les éléments logiques du métier de l'écrivain.

Dès le berceau, donc, l'enfant apprend à écrire, et, lorsque ses études sont terminées, il pourrait faire acte d'écrivain, sinon de styliste et d'homme de lettres. Tout au moins, cet enfant est-il plus apte à l'exercice de cette profession qu'à toute autre.

L'étude de l'écrivain est ainsi primordiale, au point que, s'il n'y a pas d'illettrés capables d'écrire, il n'est pas de pédagogue des lettres qui n'ait tenu une plume.

Normaliens, élèves de l'École des chartes, etc., sont autant d'écrivains facultatifs, sinon de talent et de génie, des mieux disposés entre tous au métier, étant donné leur solide instruction.

(L'exception des Edmond About, des Taine, etc., confirme la règle.)

Mais, tandis que ces savants des lettres, s'ils ne sont touchés du don, ne peuvent qu'écrire correctement et sagement, leur métier d'écrivain se mesurant à la formule de leur science, l'artiste doué éclaire de son génie la signification des phrases, il développe le parfum des idées et des mots, il entoure enfin sa pensée d'un éclat prestigieux qui est le triomphe du verbe.

Et même cet artiste des lettres s'écarte audacieusement de ce verbe, étant trop à l'étroit dans la grammaire, tandis que se fanent, sur sa table, les banales fleurs de rhétorique! Au grand effroi des « pions » des lettres, ce génie éclate, il est la preuve de la personnalité et l'art de l'écriture.

Quant au métier de l'homme de lettres, il est de ceux qui, avec celui du compositeur de musique et de l'illustrateur, nécessite le moins de frais, et, à ce propos, voici la réponse de Moreau le Jeune à un auteur dramatique très connu, qui s'étonnait en ces termes, du prix élevé atteint par les dessins du maître : « Vous

employez donc des matières très chères pour un pareil travail? — Un sou de papier, un sou d'encre de Chine ou de sépia et un pinceau de dix sous, qui me sert depuis un an! Mais qu'est-ce que vous coûte à vous le papier dont vous vous servez pour écrire les vers que vous avez vendus mille francs à votre éditeur? »

Certes, la matière première de l'écrivain est des plus réduites, et, quant à ses matériaux inspirateurs, ils varient suivant chaque genre de littérature, soit d'imagination, soit technique. Pourtant, même le roman le plus idéal nécessite une documentation, car il faut appuyer la fiction sur une réalité. De telle sorte qu'il n'y a guère que la poésie pour planer réellement.

Reste le livre technique, qui, lui, est le triomphe de l'érudition documentaire, non de la compilation, mais la science et l'art de glaner.

A côté du roman, voici la *nouvelle*, forme de littérature concise, illustrée par Guy de Maupassant, et la *critique :* dramatique, musicale, artistique.

La critique. — Malheureusement, la partie artistique, hélas! traitée par de parfaits littérateurs, souvent et presque jamais par des praticiens, continue les mêmes écarts d'admiration et de blâme à travers les temps.

Il est vrai que cette critique a perdu totalement son influence sur les artistes, si toutefois elle dirige encore l'opinion d'une masse ignorante ou l'élite des snobs surtout préoccupée d'une appréciation excentrique.

Combien, en revanche, l'appréciation modérée et

compétente de Théophile Gautier, ex-peintre; celles de Delacroix, de Fromentin, de Jules Breton, admirables peintres militants, importaient naguère à leurs confrères, tout en instruisant sûrement le public !

Que diraient les auteurs, si des peintres et des statuaires rendaient compte de leurs romans et de leurs pièces ?

Et pourtant, l'œuvre musicale est presque toujours critiquée par des professionnels ! N'y a-t-il donc que les arts plastiques — en raison de leur apparente évidence — qui doivent hériter de la divagation littéraire ?

Conçoit-on ces écrivains de la critique si imbus de la grammaire de leur langue, s'énonçant, en revanche, à tort et à travers, au mépris de la grammaire de l'art qu'ils ignorent ?

« Bref, vous ne savez rien faire ! concluait un jour Edmond About devant un jeune homme qui lui était très recommandé pour son journal... Eh bien ! vous ferez la critique artistique ! » Et l'auteur du *Roi des montagnes* aimait à conter cette boutade, dont l'ironie lui était chère. Au reste, le lecteur a bien voulu saisir, au cours de notre travail, les *acuités* seules acquises au cours de l'exercice professionnel de chaque art; dès lors il se rend compte des erreurs fatalement commises par des critiques qui ne peuvent ni voir ni entendre de la même manière que les yeux et oreilles *exercés* de ceux qu'ils jugent.

Même, cette manie de juger sans compétence ne s'arrête point, souvent, à l'œuvre, témoin cette aventure arrivée à Stendhal écrivant un important volume sur la personnalité de Rossini sans le connaître.

La biographie en question était depuis longtemps

publiée par le spirituel écrivain, sans que Rossini l'eût jamais rencontré. Un jour, il entra chez le directeur du Théâtre-Italien, où se trouvait Mme Posta, en conversation avec un gros monsieur d'une apparence assez lourde. Celui-ci se leva à l'arrivée de Rossini, salua et sortit sans mot dire : « Est-ce que vous êtes fâché? dit Mme Posta à Rossini. — Moi, fâché! avec qui? — Mais avec ce monsieur qui vient de sortir! — Je ne le connais pas, je ne l'ai jamais vu. — Voilà qui est singulier, dit Mme Posta; c'est M. Stendhal. — Ah! reprit Rossini, celui qui a écrit mon histoire! Je ne suis pas fâché de l'avoir vu une fois dans ma vie[1]. »

Mais poursuivons. Nous voyons encore le journalisme, auquel adhère le feuilleton, littérature de « rez-de-chaussée », le journalisme, art intuitif d'improvisation, très spécial, où des maîtres littérateurs, confraternellement, côtoient d'excellents ouvriers de lettres, et, enfin, l'art dramatique.

Nous soulignons au passage l'œuvre parallèle du journaliste et de l'illustrateur d'actualités, tous deux producteurs immédiats et souvent quotidiens, contraints à un talent « à heure fixe », à avoir de l'esprit et une idée tous les jours, preuve d'une cérébralité et d'une imagination non accessibles à tous.

Et il serait injuste de ne pas classer parmi les premiers, des polémistes-écrivains comme naguère les Villemessant, les E. de Girardin, et de nos jours les Ranc, les H. Rochefort, les Jaurès, les É. Drumont et tant d'autres qui, tous avec conviction, combattirent éloquemment pour leur idée, dans un souffle d'improvisation et une envolée souvent géniaux.

1. *Portraits et Souvenirs littéraires* d'Hippolyte Lucas.

Sans oublier qu'il est des reportages de la plume et du crayon qui ont laissé aussi des traces admirables. Nous reviendrons maintenant sur chacune de ces expressions de la pensée.

La documentation de l'écrivain. — Hormis dans la poésie, où les mots sont ailés, nous voyons l'homme de lettres s'entourer de documents, s'éclairer.

Le romancier a besoin de fortifier son sujet par des lectures qui donneront la vie à ses personnages conventionnels, d'où les nécessités de recourir à des livres spéciaux ou de voyager, pour trouver un cadre, une ambiance, appropriés.

Les uns ont une bibliothèque propre, les autres consultent des bibliothèques publiques. C'est Émile Zola se procurant, avant d'écrire notamment sa *Rome,* les principaux ouvrages écrits sur cette ville; c'est G. Flaubert allant habiter deux années à Carthage avant d'écrire sa *Salammbô*.

D'autre part, chacun construit son œuvre d'après un plan à sa guise ; c'est le squelette que progressivement viendront habiller des idées, des effets, savamment disposés, alternés, contrastants, formant un équilibre, un tout solidement charpenté.

« Mon livre est pensé, je n'ai plus qu'à l'écrire, » telle est la formule normale de l'œuvre en gestation.

Napoléon Ier, faisant allusion à la classification nettement ordonnée de ses pensées, disait que son cerveau était à « tiroirs » ; les écrivains suppléent à ces avantages mnémotechniques par des notes soigneusement classées où ils puisent selon les nécessités de leur sujet.

C'est là l'équivalent des croquis du peintre et du musicien — la base d'un développement.

Les uns accumulent ainsi des pensées, des mots, personnels ou entendus, les adaptant ensuite à un thème idéal ; les autres étudient froidement des milieux ou des types, mêlés ensuite à une action ou à une intrigue originale.

Ce dernier mode du type « pris sur le vif » constitue le roman à clef, le voile sous lequel, à demi cachés sous des noms d'emprunt ou à peine défigurés, on reconnaît la caricature de véritables personnages.

Si le roman à clef, souvent, dépassa les bornes d'une élémentaire correction, puisque certains auteurs ne craignirent point de violer parfois l'intimité amicale à laquelle ils étaient conviés, il appert qu'en littérature, l'étude d'après nature augmente sa beauté au contact de la vérité ; toutefois, les chefs-d'œuvre dus à la seule vision imaginative élèvent l'âme d'autre manière : c'est là le fait des genres qui plaisent chacun à leur tour et dépendent, pour l'auteur, de son tempérament et de son génie.

Nous reviendrons ensuite, plus particulièrement, à la technique du littérateur. Parmi les matériaux de l'écrivain, nous vîmes la bibliothèque, meuble essentiel de consultation générale ; voici maintenant un dictionnaire de la langue, pour soutenir une défaillance de mémoire, et un dictionnaire des synonymes, prêt à empêcher une fâcheuse répétition autant qu'à évoquer des idées.

Différents mémentos, encore, immédiatement fournissent une note, sans interrompre l'inspiration.

D'ailleurs, il ne faut jamais que l'écrivain soit arrêté dans l'essor de sa pensée par un accident de détail ;

cela contrarierait la coulée et la progression de son travail, tout en détruisant l'enchaînement des idées entre elles.

Pour cette raison de l'exécution machinale, certains auteurs s'entraînent à « noircir du papier », afin de posséder parfaitement le « mouvement » du style ; ils écrivent ainsi des pages d'essai qui le plus souvent sont jetées au panier, mais qui mettent admirablement en verve pour la suite. Pourtant cet exercice préparatoire concerne plus particulièrement la technique des vers, car le poète doit compter sur la prosodie et ses règles inflexibles, et, afin de ne point être gêné par elle, un entraînement préparatoire est nécessaire, faute duquel la pensée serait contrainte, sinon paralysée.

Voici pourquoi Victor Hugo, entre autres, écrivait chaque jour une centaine de vers sacrifiés, jusqu'à ce que son génie pût s'envoler librement.

Qui dira, au surplus, les mystères de la corbeille à papier de l'écrivain, tout le chaos des erreurs, des repentirs, des recommencements et des luttes, toutes les confidences enfin d'un cerveau en ébullition créant à la fois de bonnes et de mauvaises choses, dans l'ardeur du travail, sans se douter parfois de leur qualité ?

Au point que c'est souvent dans la corbeille à papier, nous dit-on, que telle épouse d'un auteur dramatique illustre alla discrètement arracher au néant des pages charmantes froissées, reniées par son mari, alors que le lendemain ces mêmes pages lui apparaissaient souriantes, au contraire, recopiées qu'elles étaient par de pieuses mains !

Car, si « le mieux est l'ennemi du bien », jamais proverbe ne s'adapta si justement qu'à l'art, éternel remaniement d'une œuvre sans début ni fin, dont la

difficulté sublime consiste à savoir s'arrêter à temps, ni trop tôt ni trop tard. Et d'un caprice, au surplus, tellement troublant, cette œuvre, qu'elle nous sourit un jour, pour mieux grimacer un autre, déroutant ainsi le jugement jusqu'au doute qui est les « transes » chez l'artiste consciencieux.

Combien encore tous les arts sont solidaires! Voyez la construction de la phrase, qui ressemble à celle d'une maison, le choix des mots correspondant au choix des matériaux, à celui des instruments pour une orchestration. Voyez l'écrivain traçant des portraits d'après le modèle vivant! Et, quant à la fécondité, que d'analogies aussi! Cette fécondité, qu'il faudrait bien se garder de confondre avec de la surproduction, le gaspillage de copie cher, par exemple, à un Ponson du Terrail, si éloigné de la verve intarissable d'un Alexandre Dumas!

Quelle différence avec la littérature d'imagination sans qualité d'écriture, avec l'évocation précise, l'éclair des mots et leur puissante symphonie! Quelle étrange démarcation entre l'œuvre pensée et le bavardage!

Ce choix du mot juste, ce scrupule de l'écriture, nous rappellent l'état d'esprit craintif et tourmenté de Jules Sandeau, qui, au dire de P.-J. Stahl, était extraordinaire.

« Sandeau, mon voisin de campagne, nous conta un jour le célèbre éditeur-écrivain, entrait brusquement chez moi, l'air effaré, inquiet d'une tournure de phrase même la plus élémentaire. Mais non, il n'en était pas pour lui, de tournure élémentaire. Devait-il faire dire à son personnage : « Bonjour, monsieur, » ou : « Monsieur, bonjour »?...

« Voilà un maître écrivain à qui blanc bonnet et bonnet blanc n'étaient point synonymes. »

D'ailleurs n'est-ce point G. Flaubert qui vint, certaine fois, supplier É. Zola de lui céder le nom d'un de ses personnages qui, disait-il, convenait impérativement à l'un de ses propres héros?

Que de nobles préoccupations en vue de la couleur du style et de sa signification de caractère! Et, puisque les noms d'Alexandre Dumas et de Zola furent cités, comment ne pas opposer la fécondité de ces deux maîtres à la difficulté de production de G. Flaubert? L'auteur de *Germinal* écrivait un volume chaque année, et l'auteur des *Trois Mousquetaires* en produisait deux au moins!

Malherbe, encore nous dit-on, ne brillait pas par la faculté d'improvisation. On raconte même à ce propos qu'ayant entrepris une pièce de vers sur la mort de la femme d'un magistrat, quand il l'eut achevée, le veuf à qui la consolation était destinée avait déjà contracté une nouvelle union.

En revanche, voici une anecdote qui prouve l'extraordinaire facilité de Rembrandt. Comme le célèbre artiste allait se mettre à table un jour, chez un de ses amis bourgmestre de Hollande, ce dernier s'aperçut qu'il manquait de la moutarde! Ordre fut donné au valet d'aller promptement en chercher au village. Rembrandt paria alors avec son hôte qu'il graverait une planche avant que le domestique fût revenu. La gageure acceptée, Rembrandt, qui portait toujours avec lui des planches préparées au vernis, se mit aussitôt à l'ouvrage et grava le paysage qui se voyait des fenêtres de la salle où ils étaient. Cette planche, d'ailleurs, désignée dans le catalogue des œuvres du maître sous le titre de *Paysage à la moutarde,* fut achevée avant le retour du valet. Rembrandt avait gagné son pari!

Au surplus, peu importe le temps passé à l'œuvre en face du chef-d'œuvre!

Pour terminer, enfin, la technique extrêmement brève de l'écrivain, nous ne quitterons pas la table de travail du poète sans y signaler la présence d'un dictionnaire des rimes, précieux auxiliaire suivant les uns, et mauvais inspirateur selon les autres.

Quant au papier employé, il est quelconque et varie selon les commodités propres, de même que l'on se sert indifféremment d'une plume d'oie ou en acier.

A ce propos, nous connaissons un auteur dramatique qui affectionne des plumes d'acier spéciales, c'est-à-dire des plumes qui doivent pouvoir, au cours de l'écriture, résister à une interrogation violente survenant tout à coup, après le calme du début. Ainsi l'auteur fait parler ses personnages : « Accompagnez-moi! — Jamais de la vie!! » Ce « jamais de la vie », brusquement graphié, doit être supporté par la plume sans se briser... ni interrompre enfin le jet de la phrase, son mouvement.

Relativement au papier, il est à noter seulement l'agrément d'un format adapté à l'écriture, droite ou allongée, de l'écrivain, de manière à se rendre compte plus aisément de son équivalence imprimée. Une autre obligation pour l'auteur, à cause des nécessités de l'impression, est de ne jamais écrire que sur l'un des côtés de la feuille de papier.

Nous signalerons, enfin, le bon ton du secrétaire, dont l'auxiliaire est aussi rationnel chez un homme de lettres distingué qu'il apparaît singulier auprès d'un « amateur ». Il est des collaborations compromettantes, décidément, dans toutes les professions libérales.

De même que tous les arts et parallèlement à eux,

la littérature connut des réactions intéressantes, des écoles. Après les classiques vinrent les romantiques, auxquels succédèrent les naturalistes, puis il y eut des symbolistes, des décadents, autres impressionnistes impropres.

C'est dans cette lutte des genres et des formules que les générations nous ont laissé des chefs-d'œuvre variés, exécutés dans la conviction du moment, admirables toujours pour cela.

Quant à la poésie, elle est l'énonciation ingrate par excellence, d'autant que son éloquence ne peut être médiocre. Le vers se doit à lui-même comme le rythme aux Dieux, et, si la poésie porte aux nues le poète, elle nourrit mal le versificateur, dont la manifestation, en outre, est des plus restreintes.

Ajoutons à ce rapprochement du vers et de la prose, que cette dernière passe pour être plus difficile à écrire que la langue rythmée...

Comment on « fabrique un livre ». — Nous allons maintenant rentrer dans les détails de la fabrication du livre, c'est-à-dire la description des phases de l'œuvre, depuis sa pensée jusqu'à sa réalisation imprimée.

En possession du manuscrit de l'auteur, l'éditeur, avant de remettre celui-ci à l'imprimeur, étudie le format et l'aspect que revêtira le volume à fabriquer. A cet effet, on établit : 1° la justification ou largeur des lignes imprimées, et 2° la hauteur des pages, lesquelles sont composées d'un certain nombre de lignes.

Le nombre des lignes doit s'accorder agréablement à l'œil avec la justification, c'est-à-dire que la hauteur et la largeur de la page sont calculées en vue d'un

ensemble harmonieux. Voilà le point de l'art de l'éditeur, en dehors de sa perspicacité dans le choix heureux ou malheureux du volume. Puis, on procède à l'évaluation du manuscrit, soit à la comparaison du texte écrit avec le texte imprimé, pour se rendre compte de son importance, selon le format du livre en vue.

A cet effet, on calcule, par exemple, le nombre des lettres dans une ligne du manuscrit, — les espaces comptant pour une lettre, — ou bien on prend une moyenne de dix lignes choisies au hasard; bref, cette opération de l'évaluation, plus ou moins malaisée, suivant l'écriture égale ou non de l'auteur, n'est qu'approximative.

Après quoi, l'éditeur passe à la détermination du format du volume d'après le format de la feuille de papier.

Les formats de feuilles les plus usuels existent, du plus petit au plus grand, depuis la « couronne » jusqu'au « colombier », soit de 37×47 jusqu'à 63×90.

Quant aux formats intermédiaires, ils se dénomment écu, carré, cavalier, raisin, etc., sans oublier leurs succédanés : double écu, quadruple écu, octuple écu, etc.

Le format lui-même est déterminé par le mode de pliage de la feuille de papier; il est dit : in-plano (feuille non pliée), in-folio (feuille pliée deux fois, soit quatre pages à la feuille), in-quarto (feuille pliée en quatre qui contient huit pages), in-octavo (feuille pliée en huit donnant seize pages), etc.

Notons au passage que les formats in-12, in-18, tendent actuellement à être remplacés par les succédanés de l'in-4°, de l'in-8°, de l'in-16, etc., pour des facilités techniques fastidieuses à développer ici.

Mais poursuivons. Après l'évaluation du manuscrit, le choix du format et la dimension de la page, l'éditeur choisit les caractères d'imprimerie qu'il désire : les titres, notes, italiques, tous les agréments enfin qui concourent à l'*œil* ou bon effet de présentation du livre.

Ces caractères sont désignés par *points,* du n° 5 au n° 12, suivant leur force, et leur genre de beauté s'appelle elzévir, didot, etc.

En dehors de ces caractères classiques, des fondeurs ont créé des types de lettres qùi, sans justifier d'une originalité absolue, ne sont point éloignés de quelque intérêt de modernisme, bien que le comble de la fantaisie n'aille point souvent sans rééditer, par mégarde, des caractères usités dès les premiers âges de l'imprimerie.

Mais nous signalerons les caractères Grasset et Auriol pour leur ingénieuse rénovation, et tairons tant d'autres tentatives trop originales dont l'illisibilité contredit singulièrement le but du livre.

Donc, la physionomie générale de l'œuvre typographique ayant été arrêtée, le manuscrit est remis à l'imprimeur, qui soumet, tout d'abord, avant de se mettre définitivement à la tâche, un spécimen de la présentation d'une page.

Ce spécimen adopté d'un commun accord par l'auteur et l'éditeur, on compose le manuscrit.

Au fur et à mesure de la composition, l'auteur reçoit de l'imprimerie une épreuve de son texte *en placards,* c'est-à-dire imprimé en colonnes largement espacées et sans pagination, sur le recto seul du papier, pour recevoir les corrections de l'auteur, les fautes typographiques ayant été préalablement éliminées

par le correcteur de l'imprimerie à qui incombe, au surplus, un scrupuleux respect du manuscrit.

Entre parenthèse, nous mentionnerons l'habileté particulière du correcteur à lire toutes les écritures, même les moins lisibles, et, à ce propos, nous nous souvenons de certaine lettre à nous adressée par le célèbre architecte Charles Garnier, dont l'énigme indéchiffrable fut aussitôt résolue par un « prote » à qui, en désespoir de lecture, nous nous étions adressé.

Certains auteurs même, redoutant un méfait de leur copie détestable, poussent la précaution jusqu'à reprendre certains mots en lettres moulées au-dessus de leur écriture courante; c'est ainsi que, notamment, procédait Théodore de Banville.

Après corrections de l'auteur à l'aide de signes convenus, les placards sont retournés à l'imprimerie pour la *mise en pages*.

Cette dernière opération à lieu de deux manières, suivant que le volume comporte ou non des illustrations.

Dans le premier cas, l'éditeur doit remettre à l'imprimeur les clichés typographiques de ces illustrations, avec indication de leur emplacement dans le texte et, autant que possible, la disposition que le metteur en pages leur réserve.

Dans le second cas, on met en pages en disposant les *blancs* ou espaces vides, les séparations, la tête et la fin des chapitres, d'après les indications de l'éditeur.

Parfois, lorsque le metteur en pages est habile, toute liberté d'arrangement lui est donnée, comme souvent aussi l'éditeur remet une maquette inspiratrice.

Pour en revenir à notre exemple, l'épreuve de mise en pages suit les placards corrigés; elle donne la forme définitive du volume.

Soigneusement revue ensuite par l'auteur, cette épreuve est renvoyée à l'imprimerie revêtue du *bon à tirer* final.

Suivant les exigences de l'auteur et selon l'habileté de l'imprimeur, on peut exiger plusieurs épreuves de mise en pages ; toutefois, ces tergiversations sont coûteuses pour l'éditeur, qui, s'il souscrit parfois, par déférence vis-à-vis d'un maître, à ces frais supplémentaires, contraint souvent, en revanche, l'auteur débutant à se contenter d'une seule mise en pages sans préalables placards.

Voici maintenant la formule du bon à tirer : « Bon à tirer à tant d'exemplaires après lecture et corrections. »

Après corrections signifie que toutes les corrections indiquées par l'auteur doivent avoir été faites avant d'être mis sous presse, et après lecture indique qu'un correcteur typographique dit *correcteur en bon* doit relire l'œuvre en dernier ressort.

Il importe que ce dernier correcteur, le plus distingué de l'imprimerie, soit non seulement un typographe émérite, mais réunisse encore des capacités d'instruction multiples, aussi compétent à redresser des erreurs de géographie et d'histoire échappées à l'auteur qu'à rectifier une défectueuse tournure grammaticale d'inattention.

D'ailleurs, malgré les préoccupations les plus méticuleuses et certains paris même, concernant la netteté typographique, le livre sans fautes matérielles est un mythe, solidaire en cela avec l'erreur humaine, malgré les intentions les meilleures.

Hâtons-nous de dire que, malheureusement, les correcteurs de cette haute lignée (correcteurs en bon) se font rares de nos jours, d'autant que, leurs services étant coûteux, la concurrence et la surproduction de l'imprimerie moderne les ont économiquement supprimés. Avant de passer à l'opération du *tirage*, nous dirons qu'on appelle *bonnes feuilles* les premières feuilles sortant fraîchement imprimées de la presse sur papier du tirage. (Les épreuves en placards et de mise en pages figurent sur papier quelconque.)

Quant à la *mise en train*, c'est la désignation du travail préparatoire de l'impression avant que les machines ne soient prêtes *à rouler*.

Parlons maintenant du tirage. Les principales sortes de presses pour le petit tirage sont : la presse mécanique *en blanc*, qui n'imprime à la fois qu'un côté seulement de la feuille, et la presse mécanique *à retiration*, imprimant à la fois sur les deux côtés.

Pour le grand tirage, il existe deux types de machines : la presse dite *à réaction*, machine plate à grande vitesse, et la machine *rotative*, cette dernière affectée aux labeurs courants, tirant un nombre considérable d'exemplaires dans le délai le plus rapide.

Généralement aussi, les machines portent le nom du format de papier qu'elles impriment ; elles sont dites : à double carré, à double raisin, à double jésus, etc.

Enfin le volume, étant complètement tiré, est remis au brocheur.

Le brochage est l'opération qui consiste à plier les feuilles, à les assembler, à les coudre les unes aux autres, et à recouvrir, pour terminer, le volume avec une couverture de papier plus ou moins fort.

Nous insisterons sur ce fait que la brochure naguère

était considérée comme un état passager du volume, alors que, depuis quelque temps, à l'aide de certaines machines à coudre spéciales, on a donné à celui-ci une solidité très grande qui se rapproche, en quelque sorte, de la reliure et peut lui suffire.

Mais là ne se borne point la fabrication du livre. Nous admettons que notre premier tirage ou édition est insuffisant; il importe donc de procéder à un deuxième tirage, et voici comment la composition de notre volume a été conservée, car le lecteur ne suppose pas qu'il faille recommencer à chaque édition nouvelle le travail de fabrication initial.

Il y a deux façons de conserver la composition d'une œuvre imprimée, soit au moyen de clichés en plomb, soit par des clichés en cuivre ou galvanos, grâce au procédé général des empreintes.

Dans le premier cas, les formes qui représentent chaque page du volume sont moulées à l'aide de papier détrempé, dans les empreintes duquel, aussitôt sèches, on peut couler un alliage de plomb fondu et d'antimoine; dans le deuxième cas, les empreintes sont garnies de cire ou de gutta-percha et transformées ensuite en clichés par le moyen bien connu de la galvanoplastie.

Naturellement, les clichés en plomb, moins coûteux, en raison de leur résistance moindre, concernent plutôt les volumes dont le succès est douteux, car les empreintes de ce métal sont minimes, et elles ne se prêteraient point, en outre, aussi aisément que le cuivre à un fort tirage.

Au surplus, lorsque l'on désire des clichés en cuivre, le sacrifice doit être immédiat, tandis que le plomb peut ne point être coulé de suite.

Avant de clore cette brève explication matérielle, nous résumerons par leur coût, les phases de la fabrication du livre.

Payement du manuscrit à l'auteur (suivant son traité avec l'éditeur, soit un prix ferme pour abandon des droits, en toute propriété quel qu'en soit le succès, soit un tant pour cent sur le prix fort de la vente).

Règlement presque immédiat des illustrations au dessinateur (prix variable suivant la notoriété de l'artiste, et par page, demi-page, quart de page. Naguère un dessin et un cul-de-lampe étaient payés à mon père quinze cents francs par le journal *l'Illustration;* c'était également le prix de G. Doré et de quelques autres célébrités du crayon, mais de nos jours, en présence de la non-spécialité des dessinateurs et de la concurrence photographique, les honoraires des dessinateurs sont de beaucoup moindres).

Payement de la gravure (tant le centimètre; de trois centimes à cinq environ pour la gravure photomécanique au trait, dix centimes environ pour la similigravure, de quinze centimes à un franc pour la gravure sur bois et les procédés riches en général).

Puis viennent les prix de la composition, du tirage et du papier, réglables à l'imprimeur, dont les exigences varient au point que l'on ne peut même en donner une idée, de même pour les payements de façonnage : couverture, brochage, cartonnage ou reliure, qui marquent la dernière étape des frais du livre. Autant de soins plus ou moins attentionnés dont dépend la beauté du livre et sa valeur, en dehors de toute mauvaise conseillère économie.

Précieuse beauté du livre si en faveur jadis, au temps où on lisait encore, avant l'ère du sport, qui,

départageant les budgets, est réduite à contenter vite et mal.

En descendant de bicyclette ou d'automobile, les livres laids, mais donnés pour rien, illusionnent suffisamment, au surplus, l'intellect pressé!

Nous terminerons maintenant notre étude, par l'interview de *J.-H. Rosny,* membres éminents de l'Académie libre des frères de Goncourt.

Chez J.-H. Rosny. — En écoutant parler l'un des Rosny, nous goûtons l'aubaine de deux paroles harmonisées en une pensée unique; ainsi le veut la collaboration de deux frères dont l'un n'est que l'écho de l'autre.

Après le duo fameux des Goncourt, voici l'heureuse association consanguine de J.-H. Rosny, de P. et V. Margueritte, et de M.-Ary Leblond, qui nous remémore, sans autre rapprochement d'ailleurs que la « raison sociale » en vogue, d'autres auteurs inséparables, non parents cette fois, comme Meilhac et Halévy, Blum et Toché, Chivot et Duru, sans oublier Erckman-Chatrian évoquant plutôt, hélas! sur leur déclin, Caïn et Abel!

Et ce gros mot de « raison sociale » ne se légitime-t-il pas par la cession testamentaire d'une marque littéraire ou grâce au prestige d'une devanture séculaire?

C'est Pierre Maël léguant son nom applaudi à un écrivain ami; c'est Thomas Grimm et Jean Frollo, personnages imaginaires, à l'abri desquels des plumes éternelles écriront...

Mais revenons à J.-H. Rosny. Notre conversation avec le maître en partie double, roule sur la documentation littéraire.

« Voyez-vous, les romanciers modernes ne travaillent plus purement et simplement d'imagination comme leurs devanciers; ils prennent des notes sur la vie, ils s'entourent de renseignements tant scientifiques que biographiques, ils fortifient enfin leur mémoire par des lectures.

« Cependant, quoique nous ayons employé la documentation dans les visions instantanées, telles que paysages, vues et autres variétés naturelles, et malgré nos croquis pris sur le vif, notre argumentation en général ne naît pas sur le papier, mais éclôt plutôt de mémoire.

« Nous brodons sur des thèmes qui chantent en nous, et nous en rapportons à notre fond commun, à notre trésor, où nous puisons pour la partie historique, théorique, scientifique et sociale. »

Et nous pensons, à ce moment, que la mémoire de l'œil dans les arts plastiques, que ce « chic », résulte aussi d'un « trésor » comparable à celui dont parle notre hôte.

Formule en matière de plastique, soit; mais tous les artistes, quels qu'ils soient, n'adoptent-ils pas une formule d'après nature qui est leur mode d'interprétation, leur genre?

Au surplus, nous verrons que la mémoire des choses lues et pensées ressemble, par ses avantages, à la mémoire visuelle.

« D'ailleurs, poursuit l'auteur de la *Rupture*, dans quelques cas assez rares en ce qui nous concerne, il nous arriva de commettre des erreurs de mémoire très légères; cela tient aux variétés de l'histoire même, à travers le mouvement des années, et, pour éviter que certaines doctrines ne cessent d'être vraies demain,

nous prîmes, au reste, la précaution de n'endosser la responsabilité d'aucune opinion, tandis qu'il nous était loisible, comme dans le *Bi-latéral*, par exemple, de faire parler nos personnages.

« Songez que nous travaillons d'après des notes souvent accumulées depuis des années, et que la vérité d'hier risque fort d'être un mensonge aujourd'hui ! »

Ainsi, ce fonds commun, ce bagage mental résultant de la documentation du souvenir, manquait à E. de Goncourt, dont la mémoire avait faibli. Cela nous explique pourquoi le maître était si excessivement porté, dans sa vieillesse, à prendre encore plus de notes que dans sa jeunesse.

En résumé, les matériaux du littérateur sont plutôt sociaux et naturels qu'organiques, opposés à ceux du peintre dont la rétine s'impressionne directement par des procédés d'identité et de logique.

« Notez que le bon peintre se reconnaît à cette exactitude d'expression, mais, lorsqu'il représente un personnage, un arbre, il est évident pour tous, il saute aux yeux; un sauvage même n'en douterait point, bien qu'il ignore le langage de ce personnage, l'essence de cet arbre.

« Au surplus, on a cité l'anecdote d'un chien reconnaissant le portrait de son maître ! »

J.-H. Rosny examine ensuite parallèlement l'expression du littérateur, le mirage des mots à travers lesquels celui-ci a appris à décrire, de déduction en déduction, de classements en classements.

« Un rayon de soleil traduit par le littérateur est un rayon de soleil écrit, une lumière filtrée, entrevue à travers le prisme des magiciens précurseurs tels que les J.-J. Rousseau, les Bernardin de Saint-Pierre, les

V. Hugo, les Lamartine, les Flaubert et autres fameux descripteurs de cette même lumière. »

A propos de sa manière de collaboration, notre hôte nous dit :

« Nous travaillons, mon frère et moi, par bloc; nous nous transmettons nos travaux, et nos esprits sont tellement analogues, que la « nouvelle » commencée par l'un est terminée par l'autre en communauté d'idées et de facture.

« Même entente amicale pour la correction matérielle, même rencontre d'intuition dans le plan imaginatif, qui naît indifféremment chez l'un ou chez l'autre et que nous concevons et écrivons d'accord.

« Nous ne procédons point comme certains collaborateurs qui, assis à la même table, discutent de l'œuvre en gestation, parce que nous sommes sûrs à l'avance de notre entente parfaite. »

Quant au genre de notre interlocuteur, il le qualifie de « naturiste » plutôt que naturaliste, à la fois très imaginatif et très réaliste, un mélange de vérité stricte et d'invention idéaliste.

D'ailleurs, il apparaît que les nécessités de s'inspirer de la nature sont aussi impérieuses chez le littérateur que chez le peintre pour progresser, et que la ligne et le mot ne sont justes qu'à cette condition de ne point s'égarer hors la vie.

Certains écrivains deviennent égaux à eux-mêmes toute leur existence, comme tant d'autres ou se surpassent ou se métamorphosent.

C'est V. Hugo accentuant sa maîtrise jusque vers soixante-cinq ans; c'est Gœthe dont l'infériorité comme littérateur s'accusa au fur et à mesure de sa supério-

rité comme penseur; c'est É. Zola fléchissant en ses derniers temps, « racontant mal ».

Nous abordons ensuite avec J.-H. Rosny la partie purement matérielle de son art.

« Raturez-vous votre manuscrit?

— Beaucoup, bien que nous écrivions facilement; mais nous avons abordé tant de genres, de l'œuvre hâtive à l'œuvre lente, jusqu'à l'œuvre peinée, mûrie! de la « nouvelle » preste, bien troussée, au roman laborieux qui nous coûta de longues années de travail! »

A propos de la « nouvelle », notre éminent interlocuteur cite la maîtrise de G. de Maupassant en ce genre, mais plutôt comme narrateur clair, net, rapide, que comme styliste.

« Ce n'était point un « ciseleur », au grand désespoir de son maître Flaubert, qui lui conseillait toujours de reprendre son œuvre, de l'écrire davantage; mais Maupassant n'avait point le temps, les jouissances de la vie l'accaparaient... »

Pour terminer cette rapide consultation technique, nous demandons à J.-H. Rosny son opinion sur l'art du théâtre.

« L'art du théâtre est un raccourci de l'effort d'écrire et de présenter des pensées; on écrit, au théâtre, pour le public d'abord, suivant une recette, sorte de cuisinière bourgeoise applaudie et consacrée par des spectateurs.

« Le style de théâtre, en général, me fait l'effet d'une histoire contée en omnibus, histoire dont on n'obtiendra le maximum d'intérêt qu'à force de mots immédiats, sans développement ni préambule.

« Pourtant, il est d'admirables auteurs dramatiques qui écrivirent parfaitement; mais concevez-vous la

différence d'écrire pour soi d'abord, sans escompter les applaudissements du public, sans les solliciter directement?



Il resterait, pour terminer cet aperçu de l'art de l'écrivain, la description des « tics » et manies chers à tous les plumitifs, du petit au grand comme à tous les imaginatifs en général; mais cela nous entraînerait en dehors de notre étude. De même, l'argot du métier de « gens de lettres » sortirait de notre cadre.

« Copie » chez le littérateur, « papier » chez le journaliste, le manuscrit demeure le manuscrit, bon ou mauvais malgré les genres. Qu'il soit payé « à la ligne » et que l'auteur « tire à la ligne » pour plus de gain, peu chaut au public d'apprendre cela, et même il lui indiffère que le rédacteur en chef d'un « canard » ou mauvais « quotidien », ait du « marbre », c'est-à-dire du texte à l'avance, ou non...

XVI

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR L'ART DRAMATIQUE. CHEZ G. BEER ET H. KRAUSS.

Considérations générales sur l'art dramatique. — De même que la musique de théâtre, la littérature scénique, davantage émouvante parfois, par des extériorités et impressions nerveuses, se vit reprocher son indirecte beauté.

Si toutefois, grâce au prestige souvent miraculeux de la mise en scène, au talent des interprètes, une œuvre représentée au théâtre séduisit immédiatement, « empoignant » le public sans qu'il analysât d'où lui venait le charme, il est bien évident que le chef-d'œuvre ne désenchanta jamais, à la lecture, les applaudissements recueillis à la scène.

C'est là la pierre de touche, en somme, pour la partition ou la pièce, de tenir « à froid », c'est-à-dire dans le calme de la réflexion non distraite, les promesses faites dans l'enthousiasme, en deçà de la rampe. Les chefs-d'œuvre du théâtre sont là pour affirmer une beauté inébranlable, résistant à l'analyse par la pensée, la forme et le style, aussi admirables à la lecture qu'à la représentation.

Dans ce dernier cas, alors, l'évidence affirme un art spécial du théâtre, qui nécessite une littérature de tout premier ordre, au contraire, puisqu'il s'agit

pour l'auteur, non seulement d'écrire bien, mais d'animer parfaitement de véritables personnages.

Il est à noter, pourtant, que le souci d'écrire, chez l'auteur dramatique, ne doit point s'exercer au delà d'une concision, d'une vérité naturelle, faute de quoi l'action, le mouvement nécessaire au théâtre, se trouveraient ralentis.

De même qu'il y a un style épistolaire, il est un style de théâtre, tous deux différents encore de celui du roman, par exemple, non inférieurs, mais spéciaux; la preuve en est que la valeur du théâtre de Victor Hugo est discutable, et qu'il ne manque pas d'autres génies littéraires qui ne purent jamais réussir à la scène.

D'ailleurs, on naît homme de théâtre, c'est-à-dire avec un sens du mouvement, de l'effet, du dialogue; on naît avec cette vision de pantins fictifs qui dansent dans la pensée tandis que l'on écrit, passant, gesticulant, pleurant et riant.

Purement imaginative donc, avant d'être écrite, l'œuvre de théâtre nécessite l'exercice de dons propres dont le développement, au surplus, est limité, sinon par des conventions exclusives de présentation, du moins par une question de temps, car il faut compter avec le public à tenir sans relâche en haleine, grâce à des oppositions, des surprises, des sentiments agréablement divers, des situations heureuses, jusqu'au coup de théâtre habilement amené.

C'est frapper l'imagination qu'il importe à l'auteur dramatique, et, lorsque le plan est solidement conçu et équilibré dans l'ingéniosité des effets marquants, lorsque la charpente de l'intrigue avec l'action est nettement chevillée, il ne reste plus qu'à écrire la

pièce; alors les mots viennent d'eux-mêmes habiller la « charpente ».

Nous verrons qu'il en est de même pour apprendre un rôle, lorsque celui-ci a été préalablement pensé.

On saisit maintenant pourquoi l'art dramatique n'est point inférieur, d'autant que, si le spectateur souvent est ébloui par une mise en scène fastueuse où parfois le mérite littéraire n'apparaît que secondaire, il est permis de supposer que l'auteur n'est pointtout de même étranger au plaisir que l'on prend, d'où qu'il vienne, car il régla l'ensemble de ce faste et en rêva avant d'en faire rêver le spectateur.

Au surplus, n'est-ce point encore un art que de faire illusion ? Qui niera l'attrait supérieur de la féerie ? Nous opposerons, par surcroît, à la mise en scène avantageuse, la trahison plus courante des interprètes de l'auteur, et ceux-ci sont légion.

Car le théâtre est un tout inséparable : point d'œuvre en valeur sans beau cadre, et l'auteur a de son « enfant » une vision, pour ainsi dire, toujours au-dessus de sa représentation. Le moindre costume, le moindre décor, le moindre accessoire, jusqu'au moindre jeu de lumière, hantèrent sa pensée dès qu'il prit la plume; de même qu'il donna le souffle à ses personnages, il entendit leur voix et les plaça exactement en situation.

Et à travers quel mirage de beauté idéale il les entrevit !

Goûtez alors l'amertume de la désillusion plus fréquente que le contraire !

Nous avons vanté l'art du peintre décorateur malgré et à cause de son talent instantané et artificiel : quelle similitude avec celui de l'auteur dramatique !

Peut-être même pourrait-on dire que le peintre décorateur est à l'artiste peintre ce que l'homme de théâtre est au littérateur, et nous pensons que ces parfaits illusionnistes ne perdraient rien à cette comparaison.

Au reste, nous remarquerons que tout ce qui touche au théâtre est conventionnel ; même le mensonge de la scène est tellement admirable et « prenant » parfois, qu'il console de la vérité en nous reposant d'idéal ou en faisant semblant, au point que les choses les plus familières aperçues sur le « plateau » prètent à des joies naïves...

Une voiture en scène produit un effet énorme ; trois poules picorant sur une poignée de fumier excitent au plus haut point l'intérèt du spectateur : on dirait qu'il n'a jamais vu ces choses ; du moins n'en croit-il pas ses yeux, tant ici elles prennent d'importance !

Au théâtre, la toile se lève et tombe sur une appréhension de songe ou de cauchemar, comédie ou drame, au parfum fugitif comme les personnages qui l'animèrent ; il ne tient point davantage dans la mémoire ; c'est une distraction d'un moment qui procure une sensation et fait « passer une soirée ».

Voilà la convention générale du théâtre, qui n'est point celle du critique, pourtant, habitué à réfléchir, à peser ses sensations après l'émotion ressentie, et l'œuvre, nous le répétons, lorsqu'elle résiste à la lecture, demeure, malgré que les acteurs se soient évanouis, et l'illusion alors devient une réalité qu'à travers les siècles d'autres acteurs feront revivre.

Témoin Molière, Racine, Corneille, A. de Musset, etc., ressuscitant sur d'autres lèvres, applaudis à chaque fois comme ils le seront toujours, puisque leur

œuvre est humain, vrai, sensible, noble, attrayant, superbe de forme et de fond.

D'où deux manières de théâtre, l'une s'appuyant sur la littérature, l'autre n'en ayant cure, l'une digne de la postérité, l'autre vogue du moment.

Et la difficulté de s'imposer, pour l'œuvre théâtrale, de réunir les qualités doubles de l'écriture représentant la forme et de la présentation scénique qui est le fond, explique la nécessité et le fruit de nombre de collaborations, de l'association de deux arts n'allant point l'un sans l'autre.

Or, du comique au tragique, le chef-d'œuvre ne démérite pas; l'art est le même de faire sonner le rire ou de provoquer les larmes; toutefois, « l'infâme » vaudeville fut de prime abord écarté.

Les uns copient d'après nature : tout comme les artistes de la plastique, ils dessinent des comédies de mœurs, des drames vécus, tracent des études de caractères, photographient des tranches de vie; les autres ressuscitent le geste ample, la phrase redondante de la tragédie antique, ou versent dans la fable dorée de la féerie.

D'une manière générale nous avons vu, au cours de notre travail, que certain grand art était coté selon l'ennui ou l'obscurantisme qui s'en dégageait, d'après l'avis des snobs, sous l'œil de certaine critique. L'art théâtral n'échappe pas à cette tendance distinguée du symbole, du paradoxe et de la thèse, et, en somme, il s'agirait de savoir si la vérité au théâtre ne fait pas double emploi avec celle de la vie, et si le spectacle doit être moralisateur, éducateur ou simplement distrayant.

Étant donné l'inévitable et insurmontable conven-

tion de la scène, pourquoi lutter avec l'apanage du livre, qui, lui, exprime la réalité sans artifices, par évocation, et peut être pris et quitté suivant le caprice du lecteur?

Bref, si le théâtre admet tous les genres littéraires, hormis le vaudeville, biffé d'un docte trait de plume (et qui ne s'en porte pas plus mal lorsqu'il est bien fait), nous voyons en musique pareil discrédit : il s'agit de l'opérette, qui, de même que le vaudeville bien fait, ne démérite pourtant pas des auditeurs éclectiques.

Reste le métier de l'homme de théâtre, que les uns condamnent et que d'autres exaltent : la vérité est que l'on ne doit pas sentir ce métier, dont les artifices toujours renouvelés donneront le change, seulement.

Une pièce de théâtre mal coupée, écrite librement, c'est-à-dire sans tenir compte du défit scénique et autres attentions dans l'exposé net et frappant au public, serait certes originale, mais à la façon d'un *four*.

Naturellement, nous n'entendons point confondre le métier de l'homme de théâtre avec les « ficelles » et autres détestables moyens surannés; n'empêche qu'il est une formule schématique consacrée par la convention d'abord, par le succès sinon par l'habitude, surtout dans le vaudeville, il est vrai, qui dut son ostracisme à son intransigeante manière, et particulièrement dans le livret d'opéra, dont le moule semble si parfaitement adapté aux exigences musicales qu'il n'a pu encore être brisé.

C'est l'éternel quiproquo inséparable du vaudeville, l'imperturbable chœur des buveurs cher aux chefs-d'œuvre lyriques de tous temps, autant d'inévitables transmissions, à travers les âges, d'une forme caduque,

mais toujours valide, parce qu'on ne put les remplacer par d'autres moyens, aussi valide que le duo d'amour, dont on ne se lasse pas.

Chez G. Beer. — Nous avons été causer de l'art dramatique avec Georges Beer : notre choix ne pouvait être meilleur, puisque l'éminent sociétaire de la Comédie française est doublé d'un auteur dramatique applaudi, et qu'il est, au surplus, l'un de nos meilleurs professeurs du Conservatoire.

« Il me semble, nous dit en substance notre hôte, que les qualités primordiales du comédien sont de bien articuler pour qu'on l'entende, et de faire preuve d'une grande sensibilité pour qu'on l'écoute... »

Après cette déclaration, qui est certainement la profession de foi du pédagogue, voici le mode de travail de l'artiste.

Hâtons-nous de dire que, contrairement à l'opinion de M. Mounet-Sully, dont le génie absorbe le métier jusqu'à la négation, G. Beer, plus modestement, avoue très volontiers que son art, ni plus ni moins que celui du peintre, du statuaire, du musicien, etc., n'est point d'un vol insaisissable ; même notre artiste-auteur fait d'autant volontiers la différence entre le créateur et l'interprète, qu'il est tour à tour les deux.

Comment G. Beer étudie un rôle? Il analyse d'abord la pièce entièrement, pour en saisir l'esprit et la tenue d'ensemble, puis, à force de lire son rôle ou de l'entendre lire, il s'en pénètre si intimement qu'il le sait sans s'en apercevoir.

Il y pense, à ce rôle, et tout seul il lui vient en mémoire.

Toutefois, cette faculté d'apprendre n'est point gé-

nérale; nous citons à ce propos le cas de tels comédiens contraints à copier plusieurs fois un texte pour se le remémorer. Mais passons... car, s'il y a des différences dans la manière de retenir un rôle, les nuances dans la manière de le jouer seules importent.

Aussi bien, on finit par vivre son personnage, instinctivement, au cours des répétitions, et songez qu'à la maison de Molière celles-ci durent d'un mois à six semaines; alors, tout en cherchant le sentiment du personnage à incarner, l'enveloppe et le caractère de celui-ci ainsi que le mouvement de la scène, les mots viennent d'eux-mêmes au bout du geste, tout comme la mesure entraîne la mémoire du chanteur.

D'ailleurs, qu'est-ce que le mot précis? Que vaut le sens littéral à côté de la signification essentielle? Un fignolage, un respect à l'auteur et au public!

Bien entendu, le texte doit être intégralement su; mais il importe d'en dégager premièrement l'esprit, son atmosphère, car il faut, pour parler exactement son personnage, « être dans sa peau » d'abord, le vivre. La pensée doit enfin dominer le mot.

L'acteur et l'interprétation. — Nous demandons ensuite à G. Beer s'il estime que l'interprétation du comédien est susceptible de triompher parfois de l'œuvre originale.

« Bien rarement les comédiens, à mon avis, dépassèrent la conception de l'auteur. Tenez, une exception: Got, dans *Il ne faut jurer de rien* et dans le rôle de Giboyer, m'apparut planer sur le texte! »

Quand l'acteur atteint à la pensée de l'auteur, il doit d'ailleurs s'avouer satisfait, car, en somme, le

métier devient art lorsqu'il donne la sensation vivante d'une belle œuvre en l'égalant.

L'auteur dramatique, effectivement, voit sa pièce, en la bâtissant, aussi admirablement interprétée que possible, et c'est plutôt, en somme, dès la mise en train de son œuvre qu'il goûte l'amertume des déceptions.

Comparons, au surplus, l'artiste comédien avec l'homme de métier seulement. Nous admettrons que ce dernier connaît tous les secrets de la technique, donc nulles fautes professionnelles à redouter ; il servira l'effet à point, donnera le mouvement exact d'une scène, telle période montant comme il sied jusqu'à l'effet ; bref, il donnera le change à du talent comme premier rôle, mais où ? à Nîmes ! à Carpentras !

Passons à l'artiste maintenant : tout change, et nous pensons qu'avec Guitry, de Féraudy entre autres, on ne peut mieux définir l'au delà du métier dans sa tâche accomplie.

Voilà un moyen qui vivra, le seul, parce qu'il est vrai et humain.

Et voyez combien l'interprétation suffit au mérite de l'acteur, rien qu'à la manière personnelle dont il conçoit son rôle. Qu'est-ce que *créer* un rôle ? Saisissez-vous toute la force du mot créer ?

Beer nous cite alors un mot parfait de Régnier, à propos des variétés d'intelligence du texte. On demandait au célèbre artiste s'il préférait tel interprète à tel autre dans le même rôle. « Ils sont bien tous les deux, et, s'il est vrai qu'il n'y a qu'une perfection, il y a cinquante manières de s'en approcher. »

N'oublions pas la troublante énigme des rôles à facettes qui s'adressent au tempérament de diverses façons, et l'on appréciera combien l'interprète de

talent s'éloigne du perroquet et cueille des lauriers qui sont bien à lui !

Les emplois, les traditions. — Nous parlons ensuite des *emplois,* c'est-à-dire des catégories parmi lesquelles on rangeait naguère les comédiens, suivant leur physique et leurs dispositions.

En ce qui concerne les emplois, G. Beer constate qu'ils se perdent et déplore cette disparition. Jadis il y avait des étiquettes à l'infini, et il estime que, puisque l'on naît avec un don, celui-ci doit être flatté, faute de quoi les qualités initiales du débutant sont faussées.

Certes, quand le talent s'élève, l'artiste peut toucher à tous les genres, bien que pourtant chacun ait sa note dominante, son type à émotion propre.

Nous évoquons à ce moment les emplois, malgré leur désuétude. Voici le jeune premier (Valentin dans *Il ne faut jurer de rien*), le grand jeune premier (le *Menteur*, par exemple), le comique marqué (Sganarelle du *Médecin malgré lui*), le grime, équivalent à notre ganache actuel, plus appuyé que le vieillard, les grandes coquettes, les duègnes, etc. ; autant de types consacrés que nos temps ont transformés en jeune premier ironiste, en personnages amers ou « rosses », en névrosés...

Nous passons ensuite au chapitre de la *tradition,* et nous trouvons G. Beer méfiant à cet endroit : la tradition dans le classique lui apparaît excessive, surtout lorsqu'elle ne se limite pas au geste et qu'elle veut béatifier des paroles.

Certes, il admet les joyeux jeux de scène tels que les gilets de Jodelet, la culbute du *Médecin malgré lui,* les coups de bâton de Maître Jacques, et autres

agréments qui ont couru de siècles en siècles et que les comédiens quasi pieusement se transmirent; mais, en ce qui touche à l'addition d'un mot soi-disant consacré, notre hôte est plutôt rebelle.

Songez qu'entre deux comédiens un interprète fâcheux a parfaitement pu se glisser, et pareil héritage apparaît justement excessif.

L'altération des paroles d'un texte nous remet en mémoire le désagrément qu'il advint à certaine troupe peu soucieuse du mot à mot. L'auteur de la pièce, prévenu de la désinvolture avec laquelle on le traitait, attendit patiemment la centième de son œuvre pour assister en spectateur à la représentation, manuscrit en main, et le résultat fut que la pièce, dès le lendemain, était inscrite au tableau des répétitions.

Cette liberté à la centième semble cependant excusable à G. Beer, qui s'exclame : « Que diable, les artistes ne sont pas des bureaucrates! »

Et nous pensons, au surplus, que cette désinvolture nous est une preuve que l'esprit d'un texte l'emporte sur le mot, qui ne résulte que de la mémoire accessoire.

Après ce léger aspect physionomique de l'acteur et de l'auteur dramatique, voici les phases purement machinales de leur art si étroitement solidaire.

Nous prendrons la pièce de théâtre dès son acceptation, de la pensée de l'auteur à sa mise en action par l'interprète.

Le métier de l'acteur. — La pièce reçue est d'abord lue entièrement aux artistes, et chacun d'eux reçoit ensuite son rôle copié avec les répliques : c'est la *distribution*.

Après cette première lecture d'ensemble, les artistes se réunissent autour d'une table et collationnent, c'est-à-dire reconstituent à eux tous, la pièce en lisant leur rôle. Cette opération a pour but principalement le contrôle matériel du manuscrit.

Vient alors, après une ou deux collations, l'opération délicate de la mise en scène, généralement confiée à un comédien de la maison ou à l'auteur lui-même, lorsque celui-ci — et c'est le cas de Victorien Sardou et d'E. Pailleron entre autres — sait mettre en scène.

Les comédiens, leur rôle en main, obéissent au metteur en scène, qui les groupe, règle les entrées et les sorties, arrête la plantation des décors, fait vivre l'œuvre enfin.

Insistons sur les difficultés de l'art du metteur en scène, qui ne s'improvise pas. Longtemps avant de procéder à l'animation des personnages, dans leur décor et leur atmosphère, l'artiste ou l'auteur assumant cette tâche, s'attache à voir la pièce à monter sous son meilleur aspect d'intelligence, de vérité et de beauté scéniques, sans oublier le mouvement qu'il lui faut régler et l'effet qu'il importe de dégager.

A ce propos, Beer nous raconte ce qu'il lui advint lors de la première mise en scène de *Thermidor*, un rien qui est fort caractéristique :

« En lisant mon rôle, j'eus un mouvement instinctif, mon geste s'écarta... et j'entends encore Sardou s'écrier : « Non, non, pas cela... *vous avez un garde* « *à côté de vous !* »

Ainsi donc, l'auteur de *Patrie* voyait déjà la figuration de sa pièce, semblable au peintre devant son esquisse; toutes ses masses jusqu'au moindre personnage étaient disposées en son cerveau !

Bref, au fur et à mesure des répétitions, les brochures tombent; elles sont sues, et l'on répète maintenant dans le cadre, dans les décors.

Parfois aussi le premier « débrouillage » a lieu au foyer du théâtre.

Puis viennent les répétitions générales avec le luminaire, les accessoires, etc., et enfin les répétitions générales définitives en costumes terminent l'étude de la pièce.

C'est à la dernière de ces répétitions que les intimes sont conviés, sans oublier le costumier, le perruquier, l'habilleur et autres fournisseurs qui constituent la suite professionnelle du comédien.

On sait le reste, répétition générale devant la presse, qui est en réalité la vraie première, puis la première...

Le « trac ». — Nous abordons alors la question éternelle du « trac », et nous sommes surpris de voir notre interlocuteur déclarer que le trac ne porte pas sur la façon dont on joue un rôle, mais bien sur le rôle machinal de la mémoire dont on redoute une défaillance, et il s'exclame plaisamment :

« C'est décidément une chose révoltante que d'être obligé de savoir par cœur! Je regrette, voyez-vous, le temps de la *commedia dell' arte!* »

Le trac, en somme, pour revenir à cette émotion, se manifeste différemment chez le débutant que chez l'artiste éprouvé dont la renommée se doit à elle-même. C'est un scrupule ici, on se *soigne* devant la critique.

Et pourtant, nous nous souvenons de la terreur insurmontable des « entrées » de Boudouresque, la

célèbre basse de l'Opéra, contraint à se débarrasser de ses lunettes pour aborder la scène, apaisant ainsi, singulièrement, le trouble de son être grâce à celui de sa vue.

Le signe de la croix cher à la Krauss, avant le lever du rideau, nous est encore une objection à l'opinion de Beer, sans oublier certain « bouillon pointu » indispensable, dit-on, à certaine tragédienne célèbre de jadis pour aborder franchement le public.

La tragédie. — A propos de tragédie, nous parlons de ce genre à notre hôte, désireux de savoir s'il ne s'accorde point avec nous pour trouver cette forme de théâtre vieillotte et d'une pompe un peu désuète.

Nous dégageons, d'après notre conversation avec Beer, qu'il y a deux façons de jouer la tragédie, l'une qui serait certainement caduque et dangereuse sans le génie de Mounet-Sully, par exemple, et l'autre interprétée *vrai* à la manière de Sylvain.

La première façon dite lyrique, et l'autre humaine.

En assistant à la représentation d'une tragédie, le public, malheureusement, est prévenu d'un spectacle ennuyeux, pourquoi? Et nous sommes d'accord avec notre interlocuteur pour penser que la tragédie devrait être jouée avec des traditions classiques et des sentiments modernes.

Ainsi, les types de Racine n'étaient point grecs; pourquoi donc ne point les placer carrément à notre siècle comme ils le furent au leur?

Pourquoi, d'autre part, jouer en marivaudant le rôle de Sylvia dans le *Jeu de l'amour et du hasard?* Cela est ridicule; cette jeune fille sensible, aimante, naïve, gagnerait à ne pas insister sur la facture un peu pré-

cieuse et délicieusement personnelle de l'auteur, à l'éteindre.

En résumé, nous estimons que vivre son personnage vaut mieux que le ressusciter, et nous ne savons si la *Dame aux camélias,* dernièrement reprise avec les toilettes de la création, gagna beaucoup à cette exhumation. Ce qui est admis pour le costume de style ne l'est point à tout attiffement.

Mais, malgré l'enveloppe, l'être doit s'exprimer avec l'émotion qui lui est propre, son tempérament et sa vie présente.

Et nous évoquons tous deux, à ce moment, l'image de Bartet dans *Bérénice.* Combien cette divine Parisienne, sans abdiquer un instant son charme, sans enfler l'impétuosité de sa nature, fait frémir et passionne de vérité! Combien elle demeure femme, toujours!

Certes, étant donné la convention du théâtre, il faut compter avec le grossissement de la scène; toutefois, si les confidents demeurent inséparables de la tragédie, les apartés de naguère ont presque totalement disparu. On marche de plus en plus vers la réalité : c'est là le vrai théâtre qui donnera définitivement le frisson de la vie!

Après la tragédie, nous attaquons avec G. Beer les emplois, et, à son sens, celui de jeune premier est le plus recherché :

« C'est notre ténor à nous! »

Songez qu'il faut à ce jeune premier et le physique agréable et le talent, double mérite rare...

En revanche, le comique peut se permettre d'être petit et laid; il est vrai qu'il est des comiques irrésistibles dont la laideur n'est point à dédaigner...

Pourtant, nous objectons le disgracieux visage d'un jeune premier fameux...

« Oui, mais, rectifie l'éminent sociétaire, il avait de si jolis yeux ! »

En résumé, au théâtre il faut avoir le masque, c'est primordial; or, le masque, c'est l'expression, la façade sur laquelle le public épie les sentiments et lit la parole.

Il faut faire « bien » à la scène, et, chez la femme, noblesse oblige, c'est une qualité essentielle lorsqu'elle n'est pas, hélas! vertu dominante.

Quant à la *nature* du comédien, on ne la travaille pas ; on naît comique *en dehors* ou comique *en dedans,* l'amertume ou le sourire aux lèvres; au surplus, les règles d'enseignement du mode tragique et du mode comique sont identiques ; la preuve en est qu'au Conservatoire le professeur peut tout démontrer, quelle que soit sa manière propre.

Au cours de notre conversation, et bien qu'ils sortent de la technique de l'art qui nous occupe, nous apprenons le sens de certains mots d'usage au théâtre : un *raccord* est une sorte de collation d'artistes qui savent leur rôle, avec un nouveau venu dans une pièce reprise.

De même on désigne sous le nom de *feux* un supplément d'honoraires, un cachet, offert à un artiste chaque fois qu'il joue. A ce propos, on raillait le célèbre ténor Tamagno pour sa persistance à réclamer les chandelles que, suivant la tradition, les directeurs italiens et les impresarii doivent aux artistes à titre de « feux ».

Tamagno prétendait, dit-on, avoir droit à ces feux, qui étaient élevés, et il les exigeait. Il obtenait ainsi

pour son année deux ou trois mille francs de luminaire...

Nous citons cette anecdote pour sa drôlerie, car nous n'ajoutons guère d'importance à ce dernier fait de ladrerie, bien qu'il se rattache étroitement à la légende qui veut entacher de ce défaut la personnalité du comédien, de même que le reproche d'infériorité mentale est aussi contestable chez le compositeur de musique.

Tout au plus pourrait-on constater quelque suffisance, chez l'interprète en art dramatique et musical, par rapport à la modestie de l'auteur mis au second plan devant le public; mais nous reviendrons sur ce point et tenterons sinon d'en légitimer les raisons, du moins d'en expliquer la fâcheuse attitude.

Nous retournerons pour l'instant à notre conversation avec G. Beer, qui maîtrise notre tendance à vouloir nous égarer dans les connaissances argotiques du théâtre, lesquelles, nous dit-il, nécessiteraient tout un volume!

La création d'un rôle. — Avant de quitter l'art du comédien, nous causons du créateur d'un rôle, dont le talent apparaît, à notre avis, trop aisément supérieur à celui des artistes qui reprirent ce même rôle.

Effet de mirage, soit, grâce auquel on demeure fidèle à l'époque de jeunesse à laquelle on fut spectateur, mais encore on ne saurait oublier que le créateur s'impose plus facilement dans la mémoire, grâce à l'aisance d'interpréter un rôle neuf, établi selon sa note personnelle; la routine obstinée, au surplus, de certaine admiration rétroactive est profondément injuste et n'a point force de loi.

De l'exercice de l'art dramatique nous passons ensuite à son enseignement.

G. Beer est totalement pour les études du Conservatoire, où l'on développe la voix, l'expression du masque, d'accord avec le geste, et en somme les principes généraux de la mimique.

Quant à l'avènir des « appelés » comparativement aux élus, il est des plus aléatoires : qu'on en juge.

Au Conservatoire. — Au Conservatoire, à l'examen d'admissibilité des comédiens qui a lieu au mois d'octobre de chaque année, on choisit environ trente hommes et trente femmes parmi les cent quatre-vingts hommes et les deux cents femmes présentés.

Puis, après cette première sélection, on procède au choix définitif, c'est-à-dire que, sur ces soixante concurrents, dix-huit à vingt élèves sont décidément répartis dans les six classes, selon les places vacantes.

Cette minorité est réclamée à tour de rôle par les professeurs, suivant leur rang d'ancienneté.

Nous en arrivons ensuite à l'examen que les classes passent au mois de janvier, examen dont le but est de mesurer l'effort du travail de chacun et d'encourager par des récompenses les élèves les plus méritants.

En juin, enfin, toutes les classes prennent part à un examen d'admission au grand concours, et une vingtaine d'élus environ, victorieux de cette épreuve, participent au grand concours où sont délivrées les récompenses suprêmes.

Or, il peut, en moyenne, sortir de ce concours final dix lauréats, sur lesquels six ou sept artistes trouvent des engagemeuts, tandis qu'un seul parmi eux entre

de droit à la Comédie française et un au théâtre de l'Odéon.

Nous n'insisterons point davantage sur l'aridité de la carrière dramatique, qui partage en cela d'ailleurs les hasards et les chances des autres arts, dont la réussite n'est jamais garantie, quel que soit, au surplus, le mode d'enseignement, officiel ou non.

En résumé, s'il est nombre d'acteurs devant lesquels la porte du Conservatoire demeura inflexiblement close, s'il en est beaucoup d'autres qui voulurent ignorer cette porte comme certains s'en targuèrent excessivement et exclusivement, la vérité est que le succès vint aux uns et aux autres indifféremment ; mais nous savons la pieuse précaution d'un enseignement théorique et classique, d'autant qu'il ne paralyse point le génie, si toutefois il ne peut donner du talent, et qu'au moins il en procure souvent les artifices.

Chez H. Krauss. — Pourtant, Henry Krauss, artiste indépendant et d'une très vive personnalité, bien que sorti du Conservatoire, — sans lauriers, il est vrai, — fulmine contre la serre chaude du faubourg Poissonnière !

Pour lui, Frédérick Lemaître incarna le théâtre même, dont il reçut en don à la fois le geste et l'âme. Frédérick Lemaître... du Conservatoire, encore, mais si peu... que les « classiques » l'avaient surnommé le Talma du boulevard.

Aussi bien le grand Frédérick, qui ne fut point de la Comédie française, ne s'en porta pas plus mal...

« Plus d'emplois, heureusement ! plus de genres, quelle aubaine ! L'acteur doit pouvoir procurer les émotions les plus diverses, sans s'inquiéter d'une

catégorie de masque; la preuve en est que quand le grand public a admis un artiste dans un genre, il lui est impossible d'en sortir, témoin l'excellent Baron, admirable dans *M. Betzy*, — rôle en dehors de son succès habituel, — froidement accueilli cependant par ses fervents qui ne reconnaissaient plus... sa voix. »

En résumé, on joue pour soi, et la sensibilité propre de l'interprète doit se plier à l'esprit renouvelé d'un texte, faute d'une monotonie lassante à la longue.

X. est sans cesse X. dans tous ses rôles; il n'impressionne point avec le personnage qu'il fait vivre, mais pour ses propres tics, ses invariables gestes, dans sa nature non émotionnée.

Il y a, d'autre part, un naturel de métier, une vérité à la scène tout à fait factice, qui donne le change au naturel émanant du personnage, le seul vrai!

D'aucuns ne jouent qu'un rôle durant leur existence, sans se douter que si le moineau et l'aigle sont deux oiseaux, le père Fouan (le paysan de la *Terre*) et le roi Lear ne se ressemblent pas davantage... comme personnages.

Krauss, certes, souscrit à un enseignement préparatoire de la diction, du maintien; ce sont là les premiers coups de crayon du peintre, les moyens initiaux de la technique dramatique; mais, quant au mode de « vibrer » et autres conventions, il les déplore comme contraires à la vérité, qui seule l'intéresse.

« Le rêve, pour un acteur, est de s'oublier dans sa personnalité, de se fondre en un autre individu; ainsi l'art du maquillage fait partie intégrante de l'art de composition; il ne faut pas que, sous la transformation physique, la voix et l'allure d'un artiste se laissent

deviner, et c'est une joie que d'avoir réussi ce miracle. Du salon à la rue, nous devons toujours observer les types côtoyés : l'officier ne marche point comme le civil à cause de son sabre ; le prêtre a une silhouette également personnelle qui ne ressemble aucunement à la tournure de l'ouvrier, cette dernière si opposée encore à la tenue de l'homme du monde ! »

Autant de rôles de composition auxquels doit se plier la nature propre, sans oublier que toujours il importe que le comique et le tragique donnent une impression de puissance s'ils ne veulent point être pénibles à voir.

L'évocation de la tragédie actuelle, éternellement grecque sans raisons plausibles, fait sourire aussi notre interlocuteur, et, si l'on admet le naturel de Thésée par exemple, dans son héroïsme et sa grandiloquence athéniennes, représentés admirablement grâce aux grandes qualités naturelles d'un parfait artiste comme Mounet-Sully, toujours semblable à lui-même, plus de variété serait à souhaiter dans l'identification du personnage moderne.

Un rôle n'est point un « cliché » ; c'est une enveloppe nouvelle à chaque type, et Napoléon représenté à la façon d'Antoine ne serait point Napoléon.

Quant aux traditions, elles sont déplorables autant que honteuses ! Les voici, dans le *Malade imaginaire,* puériles et de mauvais goût ; les voici, dans l'*Avare,* le *Jeu de l'amour et du hasard,* indignes de leurs auteurs comme de leurs interprètes.

« Pourquoi ne point jouer l'œuvre de Molière, si humain, toujours vrai, sans traditions, c'est-à-dire sans grimaces et mauvaises habitudes ?

« Pourquoi ces prétendues traditions, d'autre part,

sont-elles inséparables de Molière, alors qu'elles apparaissent fastidieuses chez Shakespeare?

« Et, poursuit Krauss, puisque le nom de Shakespeare est prononcé, quel admirable théâtre que celui de ce maître, comique, tragique, contenant toutes les émotions de la vie! D'Eschyle à Molière, voilà, en somme, le spectacle de la vérité! »

Nous parlons ensuite des pièces à thèses, de certaines comédies modernes, mieux écrites que celles de Scribe, mais, en somme, décalquées sur le mode désuet de cet auteur et destinées d'ailleurs à la même fortune; puis nous abordons le théâtre moralisateur... « Ce théâtre, nous dit notre hôte, purement illusoire, où un « pâle voyou » conspue énergiquement le traître en scène, sans préjudice du « mauvais coup » qui le sollicitera à la sortie. »

En terminant, H. Krauss nous avoue son « trac » et sa haine de la « claque » ; il impute son premier aveu à un état purement nerveux, et plutôt à son esprit combatif envers le public qu'il rêve de conquérir; quant à son ressentiment vis-à-vis des bravos de commande, il s'explique par la joie de les recueillir tout simplement à leur heure, — ni avant la tirade, ni pendant (ce qui est désastreux), ni trop longtemps après...

Pour ce qui est de sa mémoire, celle-ci est singulièrement oublieuse du passé; elle ne garde que le présent; d'un rôle à l'autre elle s'envole!

*
* *

Le comédien et la postérité. — Il est à noter, avant de clore notre travail, la morgue et la suffisance pro-

pres à la majorité de la catégorie d'artistes que nous venons d'examiner.

Certes il est des peintres, des sculpteurs et des auteurs qui rendraient encore des points aux rois et empereurs de la scène; pourtant, nous signalerons cette faiblesse plutôt chez l'interprète grisé par la traduction du chef-d'œuvre dont il recueille directement la louange, paré qu'il est, par le public lui-même, des « plumes du paon » de la fable.

Cet accord direct de l'homme avec le public, de l'œuvre publiée à grand nombre d'exemplaires, est inconnu du producteur, qui demeure forcément dans la coulisse.

On retrouve singulièrement cette infatuation chez l'avocat, acteur-auteur il est vrai, et, cette fois, l'affectation n'est que le résultat du suffrage immédiat des foules, de la communion directe.

Mêmes effets, mêmes périodes, mêmes précautions oratoires que chez le comédien, et, hélas! pareils déboires devant la postérité, lorsque le Verbe s'est tu!

Aussi bien, pour l'avocat et le tribun, qu'advient-il de leur éloquence? Art superbe, d'un mouvement qui ne peut être fixé, et dont la lecture refroidit la beauté et la dessert!

Pour ces raisons, les acteurs, particulièrement les non-créateurs, seraient excusables de leur vanité, inoffensive d'ailleurs, puisqu'ils ne vivent qu'à l'état de souvenir dans les générations de spectateurs : ne leur faut-il point profiter de la gloire éphémère, en accentuant l'effort de paraître, à la façon des timides qui, pour se donner du courage, sont outrecuidants?

Au surplus, s'il est des « m'as-tu-vu » et de véritables « cabotins », plutôt Delobelle et Brichanteau, les

véritables artistes sourient volontiers des travers de certains collègues cuvant mal l'ivresse de la scène, après pourtant la leçon d'humilité généralement donnée par le « trac ».

Mais il apparaît que le caractère momentané et d'intérêt purement visuel des comédiens légitime les appointements parfois fantastiques qui leur sont dévolus. Ici, la fiction continue, et, si le geste se couvre d'or, la voix ne connaît plus de limites à son prix.

Il est vrai que, lorsque se casse le geste, le dommage est inférieur à un organe même fêlé, et les ténors n'ont qu'un temps, si le jeune premier peut se transformer en père noble, et même en vieillard !

Et pourtant, nous dira-t-on, et le phonographe?

Certes, la voix d'un chanteur, bien que nasillarde, persistera quelque temps après la mort, sur des rouleaux enregistreurs ; de même, l'organe chaud et tonitruant d'un acteur ou d'un tribun résonnera au delà du trépas, mais le parfum de tout cela sera celui des roses mortes, un souvenir vague purement matériel !

Car, à côté de la voix il y a l'esprit du geste, l'éclair de la physionomie qui accompagne toute la mimique, enfin, d'un art momentané, instantané même, tellement extérieur qu'il se fane au delà de la rampe.

Et puis, le phonographe est à l'art dramatique ce que la photographie et le moulage sur nature sont aux arts plastiques : une mécanique amoindrissante, un écho sans pensée, un corps sans âme.

Cependant, l'art dramatique, tout illusoire, revit singulièrement dans l'admirable appareil d'Édison à l'état d'illusion, mais suffisant, en somme, puisque la bibliothèque de l'Opéra vient de décider que, dès maintenant, la voix des chanteurs célèbres de la

maison serait enregistrée sur des rouleaux de cire pour être conservée à travers les générations.

Cette fiction du comédien, si avantageuse en tant qu'émoluments, se retrouve d'ailleurs singulièrement dans l'impression hâtive de la littérature de théâtre, qui, écrite pour l'acteur et la scène, ne supporte guère la lecture. On ne lit point une pièce, on la voit jouer! De telle sorte qu'auteur dramatique et comédien ne vivent guère l'un et l'autre hors la vision et l'intérêt momentanés. Voici les raisons pour lesquelles, plutôt, l'art dramatique serait de littérature inférieure. Mais aussi, après avoir dit le baume des appointements du comédien, voici la « compensation » des droits d'auteur dramatique!

M. Victorien Sardou, par exemple, a reçu d'un seul directeur, pour quatre saisons, un million huit cent soixante-quinze mille francs! Les pièces jouées avaient été : *Fédora*, *la Tosca*, *Théodora*, *Cléopâtre*, *Madame Sans-Gêne* et *Gismonda*; *Fédora*, à elle seule, a rapporté au célèbre dramaturge sept cent cinquante mille francs, et *Madame Sans-Gêne* cent soixante-quinze mille francs! La part qui revient à l'auteur étant le dix pour cent de la recette, il s'ensuit que la somme encaissée pour les représentations des cinq drames s'élève à près de dix-neuf millions...

Il est juste de dire que ces résultats nous viennent d'Amérique; toutefois, l'exemple ne perd point de sa saveur, les droits d'auteurs français étant identiques.

Le temps est loin où les hommes de génie vendaient cent sous leur manuscrit, et où Corneille allait chez le ravaudeur demander une pièce économique pour ses chaussures!

Quelle différence aussi avec la rémunération de toute autre œuvre littéraire !

Quand on pense que le moindre « infâme » vaudeville rapporte davantage qu'un bon roman, qu'un excellent livre, — on saisit le caractère cette fois évident de *supériorité* — justement revendiqué par l'art dramatique…

L'inutile comparaison des genres. — Mais laissons là la comparaison des arts entre eux, oiseuse et indigne de l'appréciation éclectique, car, si tous les arts offrent à l'esprit des fleurs d'un parfum différent, chacun agréable à son heure, les genres pareillement sont indiscutables; ils dépendent autant de la tournure d'esprit acclamée d'un auteur que d'un don de facture, lorsqu'ils ne sont point dus encore aux hasards de la vie qui dispose des vocations à sa guise…

Il y a des paysagistes par obligation et par tempérament, c'est-à-dire, les premiers, incapables de dessiner une figure ou la dessinant médiocrement et mal ; il en est qui, comme Corot et Français, optèrent pour le paysage après avoir été des maîtres de la figure.

Il y a des peintres occasionnels de natures mortes, comme Joseph Baïl, lorsqu'ils veulent se reposer de la figure, et des adeptes de la nature morte par goût, applaudis sans réserve d'ailleurs lorsqu'ils s'appellent Chardin et Vollon.

Il est des peintres ratés qui firent de la mauvaise illustration, et de médiocres graveurs en médailles faute de n'avoir pu faire de bons sculpteurs, sans oublier que ces malveillances ne sauraient toucher aux Gustave Doré, aux Émile Bayard, aux Daniel Vierge, illustrateurs fameux, aux Roty, Chaplain, Vernon,

parfaits médailleurs, que leurs impulsions naturelles induisirent à une beauté qui vaut toutes les autres.

En musique, même refrain : Ch. Lecoq, dans *Mme Angot,* a fait un chef-d'œuvre en son genre, et nombre de compositeurs célèbres seraient incapables de donner un pendant à *Orphée aux enfers*. La littérature, d'autre part, nous montre nombre de journalistes épars dans le « quotidien », par simple désir de combativité dont beaucoup d'écrivains voudraient bien posséder, au surplus, l'imagination et la verve intarissables.

De même, il y a beaucoup de romanciers qui ne pourraient écrire pour le théâtre, et beaucoup d'auteurs dramatiques sont mal à l'aise dans le roman.

Nous nous garderons encore d'oublier les architectes, qui, en dehors de l'œuvre capitale dont ils rêvent pour la gloire, ont su souvent se faire applaudir dans de moindres choses, sans déroger : un escalier, un piédestal, une moulure même, suffisent à révéler un artiste.

Rien ne vaut que par le résultat : du plus petit au plus grand, le chef-d'œuvre est toujours colossal, et les catégories ne sont trahies que par les productions faibles sur lesquelles des plumes indigentes éprouveraient le besoin d'écrire.

Maintenant, dans notre travail, avons-nous mentionné tous les arts?

Non, certes, et nous n'eûmes point cette prétention d'énumérer tout ce qui est beau, tout ce qui mérite par sa somme de beauté; mais le lecteur a certainement envisagé, en même temps que les arts principaux cités, leurs succédanés :

C'est-à-dire la miniature, l'enluminure pour l'illustration, le vitrail pour la peinture, l'art du chanteur et

l'art chorégraphique, si intimement liés à celui du comédien, etc.

Nous nous ferions un scrupule, enfin, de ne point citer le *Magasin pittoresque,* dont la matière admirable nous fournit la documentation de la plupart des arts en leur partie rétrospective.

Ainsi se trouve résumé, avec toute l'impartialité nécessaire, le métier, sublime précurseur du génie, le métier discret, mais sûr, qui est la forme de l'art dans son expression la plus immortelle, le métier, qui pourtant ne doit point absorber ni combattre la pensée individuelle, faute de n'être rien, le métier qui, enfin, devenu une formule, sombre dans la « marque » de commerce ou la virtuosité, parce que ses ailes étaient trop courtes pour le vol sacré!

FIN

TABLE DES MATIERES

SOCIÉTÉ ANONYME D'IMPRIMERIE DE VILLEFRANCHE-DE-ROUERGUE
Jules Bardoux, Directeur.